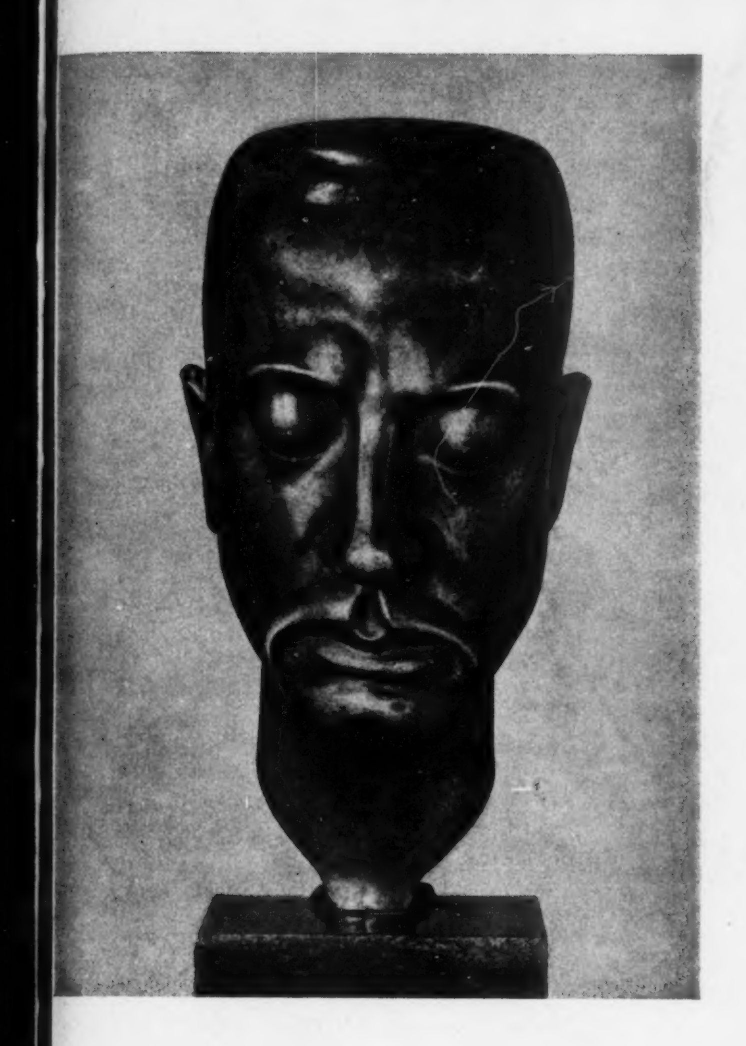
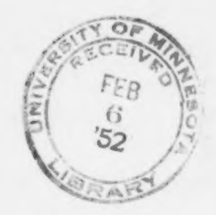


DAS KUNSTWERK



V. JAHR · 1951 · HEFT 4

Zum 25. Todestag von Rainer Maria Rilke

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK
Schriftleitung: Leopold Zahn
Heft 4 · 1951

Inhalt

Farbtafeln

Rom, Domitilla-Katakombe, Orantin, 2. Jh. n. Chr. / Fayum, Weibliches Bildnis, Paris, Louvre.

Umschlagbild

Fritz Huf, Bildnis Rainer Maria Rilke (Kunstmuseum Winterthur, Photo Linck)

Der Satz dieses Heftes erfolgte in der von Hermann Zapf entworfenen Palatino der D. Stempel AG, Frankfurt a. M.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Belserdruck, Stuttgart

DAS KUNSTWERK



EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · FÜNFTES JAHR

HEFT 4 1951

ANTON KIPPENBERG

dem Freunde und Förderer Rilkes
zum Gedächtnis

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

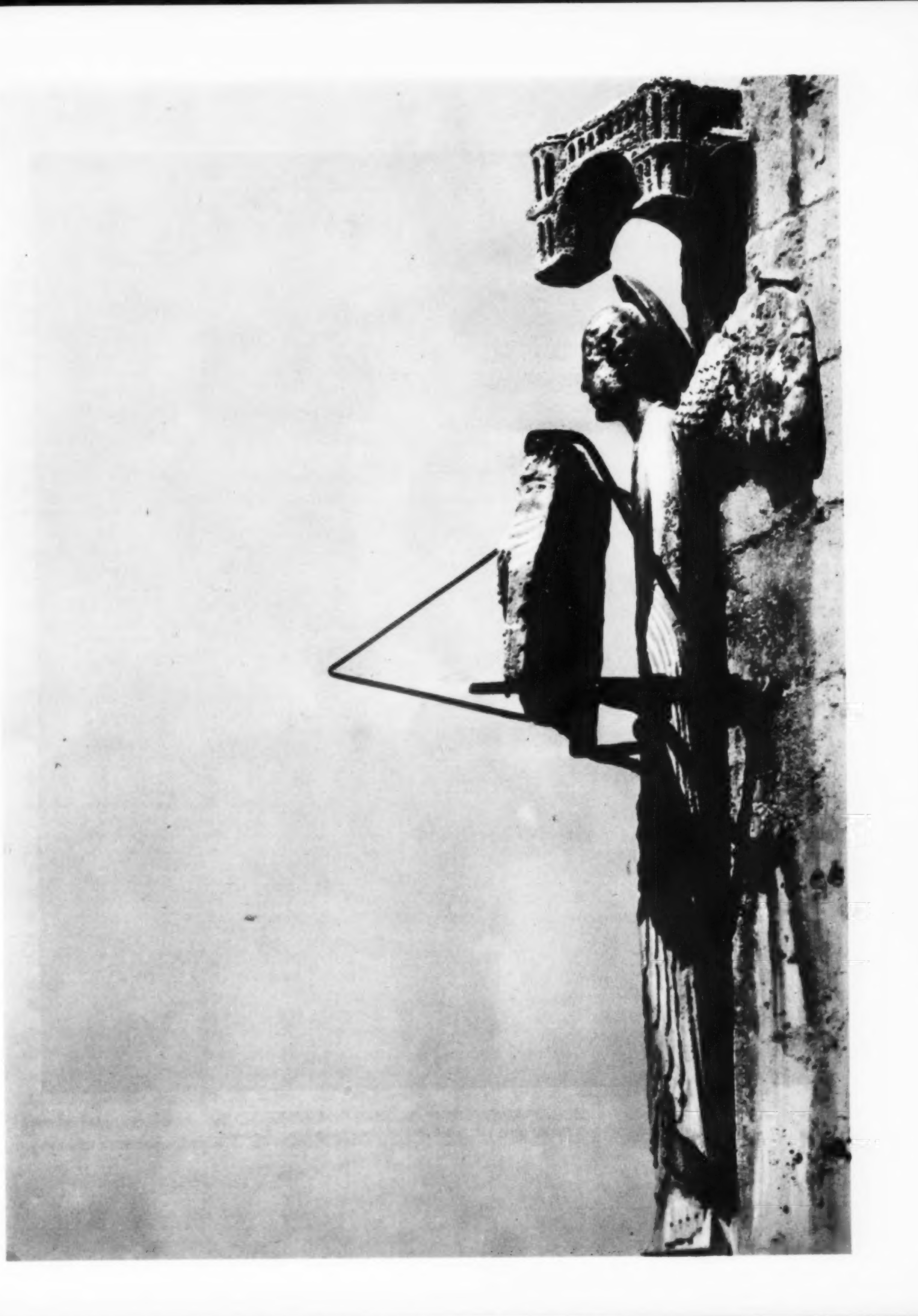


ROM, DOMITILLA-KATAKOMBE, ORANTIN, 2. JH. n. CHR.

Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.
O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
uns am Angesicht zehrt –, wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter?
Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los.
Weißt du's noch nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

Aus der ersten „Duineser Elegie".

Stundenengel an der Kathedrale in Chartres





HELMUTH WESTHOFF, BILDNIS R. M. RILKE
Mit frdl. Genehmigung von Frau Ruth Fritzsche – Photo Beyer, Weimar

ALEKSIS RANNIT

GESPRÄCH MIT CLARA RILKE

Ein windig heller Frühlingstag mit scharfem Gesicht. Das Atelier von Clara Rilke ist von Licht unmittelbar überflutet. Das breite Fenster versucht einen Ausschnitt aus der Worpsweder Landschaft zu schaffen, aber dies gelingt ihm nicht. Wir haben das Gefühl, daß wir uns in der freien Natur befinden. Diese fast urhafte Landschaft, die Rilke wegen ihrer Ähnlichkeit mit Rußland liebte, den schwermütigen Ernst der Häuser, die lichtdurchklungene Innigkeit der Birken, die farbige Freiheit der Heide, die aufatmende Weite hat noch kein Maler schöpferisch erschaut und künstlerisch nachkonstruiert. Bonnard, der nicht weit von hier vorbeigefahren ist, hat in seinen Hamburger Arbeiten eine ähnliche männliche Zartheit des Nordens ergründet. Sisley, der seine Moret-paysages in herb-seidener, dichter Lyrik beschrieb, ist hierher nicht gekommen. Vielleicht hätte Paula Modersohn-Becker die Dämonie der Moorvision widergespiegelt, wenn nicht... Worpswede ist überlebt, ohne erlebt worden zu sein. Es schläft noch immer seinen Dornröslein-Schlaf. Etwas von unerschöpflicher Trauer und Legende haftet in der Luft. Und daß Clara Rilke noch unter uns lebt und schafft, kann einem ebenso wie ein Märchen erscheinen. Ist sie doch zwei Jahre älter als ihre Freundin Paula Modersohn-Becker und heute noch tätig. Es ist bald fünfzig Jahre her, seitdem Rilke mit kritischer Vehemenz und dem polyphonen Glanz seiner Diktion an sie seine Pariser Eindrücke ebenso wie die Briefe über Cézanne und Rodin richtete.

Diese einsame Frau hat auf dem Gebiete der bildenden Künste für ihren Mann dasselbe getan, was Lou Andreas-Salomé für ihn im Bereich der Literatur tat. Clara Westhoff war es, die Rilke für den praktischen Umgang mit den Kunstwerken vorbereitet hat, sie war es, in deren Nähe er die ersten Schritte in der Kunstkritik unternommen hat. In Worpswede und in Paris war es Rilke lieb, in der Nähe seiner modellierenden Frau zu arbeiten. In Frankreich und in Italien haben sie gemeinsam Museen besucht und über die Kunst und die Kunstwerke diskutiert. Schade, daß Clara Rilke ihre Erinnerungen nicht niederschreiben will. Sie ist noch heute im Besitz der zahlreichen wichtigen Dokumente, z. B. der unveröffentlichten Briefe von Rodin und anderen, ebenso befinden sich bei ihr viele unbekannte Photos von Rilke, Paula Modersohn-Becker und aus dem Worpsweder-Kreis. Man sieht sie zusammen mit Modersohn-Becker in deren Pariser Atelier Anfang des Jahres 1900: die Malerin voll Innigkeit, die Bildhauerin in einer fast griechischen Schönheit. Es gibt Aktaufnahmen von Modersohn-Becker, eine davon mit einem Apfel zwischen den Brüsten, — beide in ihrer expressionistischen Thematik von einer faszinierenden Schicksalhaftigkeit. Man betrachtet viele Photos von Rilke aus den ersten Ehejahren und ein nicht publiziertes Kinderbildnis des Dichters mit Augen, die schon in Trauer brennen. Clara Rilke spricht mit natürlichem Charme, ihre Worte sind von gleichem Gewicht und gleicher Dichtigkeit.

„— Gnädige Frau, wann sind Sie das erste Mal in Paris gewesen? Und wann fand Ihre erste Begegnung mit Rodin statt?"

„— Es war der Bildhauer Max Klinger in Leipzig, der mich auf Rodin und Paris hinwies. Gegen Ende des Jahres 1899 war ich das erste Mal dort. Am 1. Januar 1900 kam Paula Becker nach, mit der ich in Worpswede zusammengetroffen war und Freundschaft geschlossen hatte. Ich arbeitete zuerst an einer Akademie und lernte in dieser Zeit den Meister Bourdelle kennen, an den ich dankbar zurückdenke. Später suchte ich Rodin in seinem Atelier in der Rue de l'Université auf. Er empfing mich sehr freundlich und versprach, mir zu raten und Korrekturen zu erteilen, wenn ich ihm meine Arbeiten bringen würde. Dies tat ich und hatte lehrreiche Monate, die mich in seine Welt einführten."

„Ich glaube zu wissen, daß Sie und wahrscheinlich auch Ihre Freundin Paula Modersohn-Becker es gewesen sind, die Ihren Gatten Rainer Maria Rilke für Paris und Rodin begeistert haben. Können Sie darüber einiges sagen?"

„— Im späteren Teil des Sommers 1900 mit Paula Becker nach Worpswede zurückgekehrt, trafen wir mit Rainer Maria Rilke zusammen. Er hatte großes Interesse für die bildende Kunst und ließ sich ausführlich von Paris und



CLARA WESTHOFF-RILKE, PORTRÄT R. M. RILKE, 1901

Rodin erzählen. Dies führte ihn dann auch zu seiner Beschäftigung mit dessen Werk."

„R. M. Rilke hat sein Buch über Rodin einer jungen Bildhauerin gewidmet. Leider ist diese Widmung in späteren Auflagen nicht abgedruckt worden. Sind Sie es, gnädige Frau, an die diese Widmung gerichtet war?"

„— Ja, diese Widmung galt mir."

„Wie war es eigentlich mit der Entdeckung des Hôtels Biron, des heutigen Rodin-Museums? War es nicht Rilke, der das Hôtel Biron als Arbeitsplatz für Sie ausgesucht hat? Und später auch Rodin dorthin gezogen hat?"

„— Durch eine mit Rilke und mir befreundete Malerin erreichte ich es, den schönen mittleren Raum im 1. Stock des Hôtels Biron als Atelier für mich zu bekommen. Dies war der Anlaß, daß auch R. M. Rilke dorthin übersiedelte. Er mietete den unteren linken Flügel, den schönen runden Eckraum. Nun kam es, daß der Meister Rodin uns hier oftmals besuchte und daß er den Entschluß faßte, gleichfalls hier einzuziehen, was dann auch geschah. Er mietete den rechten unteren Flügel und zog dort mit seiner Arbeit ein."

„Haben Sie vielleicht die Meinung Rodins über Maillol gehört?"

„— Ja, in derselben Zeit ist es gewesen, daß uns der Meister zu einem Werk des Bildhauers Maillol führte, das zum ersten Mal in einer Ausstellung erschienen war, und über welches er eine große Freude an den Tag legte. Ich habe auch die Möglichkeit gehabt, mit R. M. Rilke den Bildhauer Maillol in seiner Werkstatt zu besuchen."

„Haben Sie nicht den Auftrag gehabt, Rodin zu porträtieren? Und warum wurde dieser Auftrag nicht durchgeführt?"

„—Ich bekam diesen Auftrag vom Mannheimer Museumsdirektor. Rodin schrieb mir auf meine Anfrage einen freundlich zusagenden Brief. Als ich aber in Paris eintraf, hatte er es sich anders überlegt und meinte, er könne sich nicht für ein deutsches Museum porträtieren lassen solange in Frankreich noch kein Porträt von ihm bestehe."

„Haben Sie den Eindruck gehabt, daß diese Entschuldigung aus einer gewissen chauvinistischen Haltung des Meisters entstand?"

Clara Rilke stimmt mir zu, aber sie will darüber nicht gern sprechen.

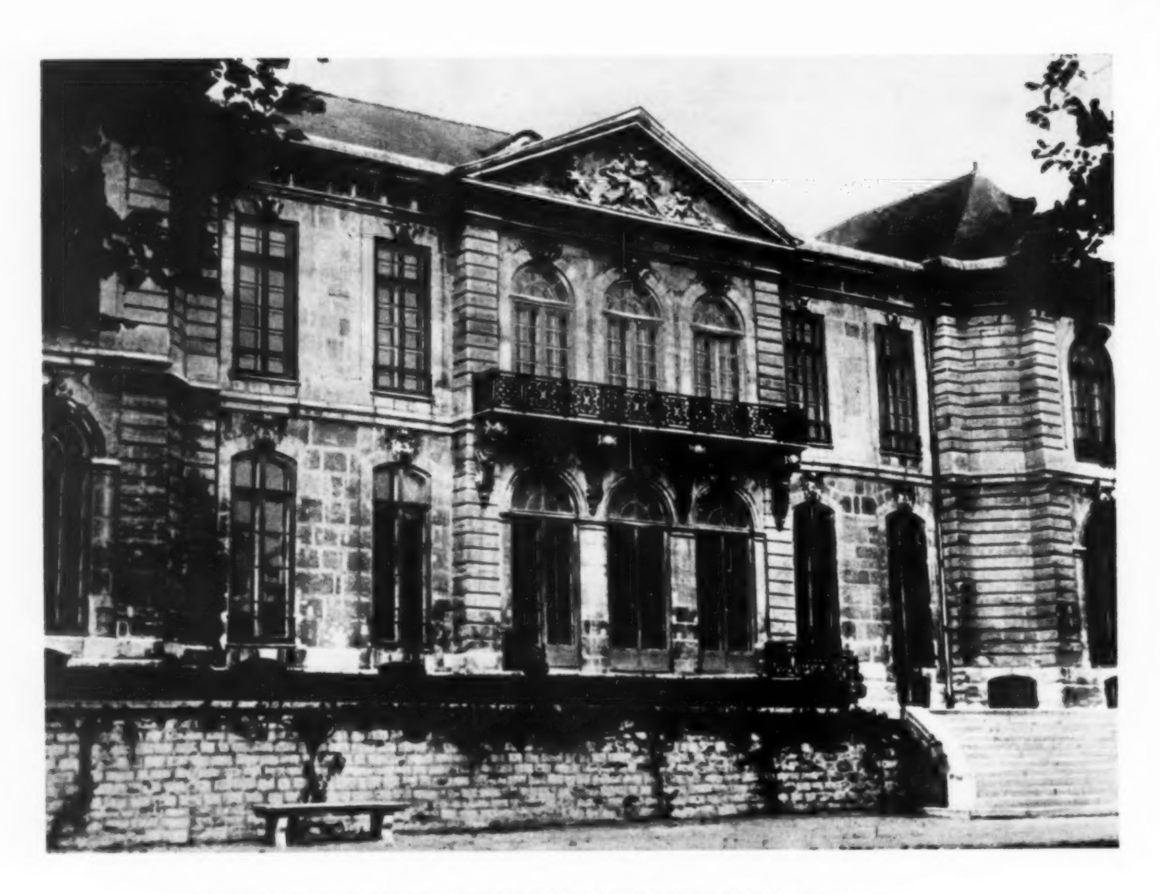
„Rodin bot mir trotzdem in alter Freundschaft sein Atelier an, damit ich, in der Zeit meines Aufenthaltes in



CLARA RILKE IHREN MANN MODELLIEREND
Terrasse von Friedelshausen 1901

rechts: Clara Westhoff-Rilke, Porträt R. M. Rilke, 1925





PARIS, HOTEL BIRON, RUE DE VARENNE, HEUTIGES RODIN-MUSEUM

Paris, arbeiten könne, was ich dann auch getan habe."

„Es scheint mir, daß Rainer Maria Rilke menschlich und sachlich von Rodin später Abstand genommen hat, die Briefe an Prof. Kippenberg und andere Dokumente bestätigen es. Wie stehen Sie dazu? Haben Sie anläßlich Ihres letzten Besuches bei Ihrem Gatten in der Schweiz mit ihm noch über Rodin gesprochen?"

Die Distanz der Jahre und die Verehrung für den Meister will, daß Clara Rilke die Erinnerung „Rodin" im Lichte der Poetisierung erhält. „Der Abstand von Rodin", behauptet sie, „war einmal durch ein Mißverständnis entstanden. Dies war aber eine vorübergehende Sache, die später wieder vergessen war. Rilke erzählte mir bei unserem Wiedersehen nach dem Kriege ausführlich von den letzten Lebenstagen Rodins und sprach in alter Liebe, Treue und Verbundenheit von ihm, — wenn auch seine Einsichten in die bildende Kunst neue Wege gegangen waren, wie schon die Cézanne-Briefe aus dem Jahre 1907 zeigen."

„Man hat oft geschrieben, daß die 5. Elegie der ‚Saltimbanques' Picassos ihre Entstehung verdankt. Sind Sie derselben Meinung?"

„— Die Fünfte Elegie hat ihren Ursprung in einem Pariser Erlebnis. Wir gingen miteinander am 14. Juli den Boulevard Montparnasse hinauf bis zum Platz am Ende des Jardin du Luxembourg und des Boulevard St. Michel. Dort stand gerade ein Saltimbanque mit seinen Gefährten. Er warf einen Teppich auf den Boden und es bildete sich ein Zuschauerkreis um ihn, dem wir uns anschlossen. Das Schauspiel, das nun folgte, ist ihm später beim Anblick des Picasso-Bildes bei Frau Hertha König in der Erinnerung neu entstanden."

BRIEF AN RODIN

16. Oktober 1908
77, rue de Varenne.

Mein lieber Rodin,
Ich komme eben vom Salon zurück, wo ich eine Stunde vor El Grecos „Toledo" gestanden habe. Dieses Bild erscheint mir immer ungewöhnlicher. Ich muß es Ihnen beschreiben, so wie ich es gesehen habe: So:
Aus einer aufgerissenen Wolkenwand bricht plötzlich das Unwetter hinter einer Stadt hernieder, die eilig einen Steilhang hoch auf ihre Kathedrale und höher hinauf auf ihre mächtige viereckige Zitadelle zusteigt. Zerfetztes Licht zerpflügt die Erde, wühlt sie auf, reißt sie auf und läßt da und dort hinter den Bäumen die grünlich-fahlen Wiesen wie in schlaflosen Nächten hervortreten. Ein schmaler Fluß tritt gelassen aus der Kette der Hügel heraus und bedroht beängstigend mit seinem nächtlich schwarzen Blau die grünen Flammen der Büsche. Die erschreckte Stadt springt auf und reckt sich in einer letzten Anstrengung stürmisch empor, wie um die Angst der Atmosphäre zu durchbrechen.
Man müßte solche Träume haben.
Vielleicht täusche ich mich, weil ich mich mit einem gewissen Ungestüm diesem Gemälde hingebe; Sie werden es mir sagen, wenn Sie es gesehen haben.
Es grüßt Sie, lieber großer Freund,

Ihr Rilke.

Aus dem französischen Original übersetzt von Dr. Curt Speth

AUS DEN FRANZÖSISCHEN GEDICHTEN RAINER MARIA RILKES

L'INDIFFÉRENT (WATTEAU)

O naître ardent et triste,
mais à la vie convoqué,
être celui qui assiste,
tendre et bien habillé,
à la multiple surprise
qui ne vous engage point,
et, bien mis à la bien mise,
sourrire de très loin.

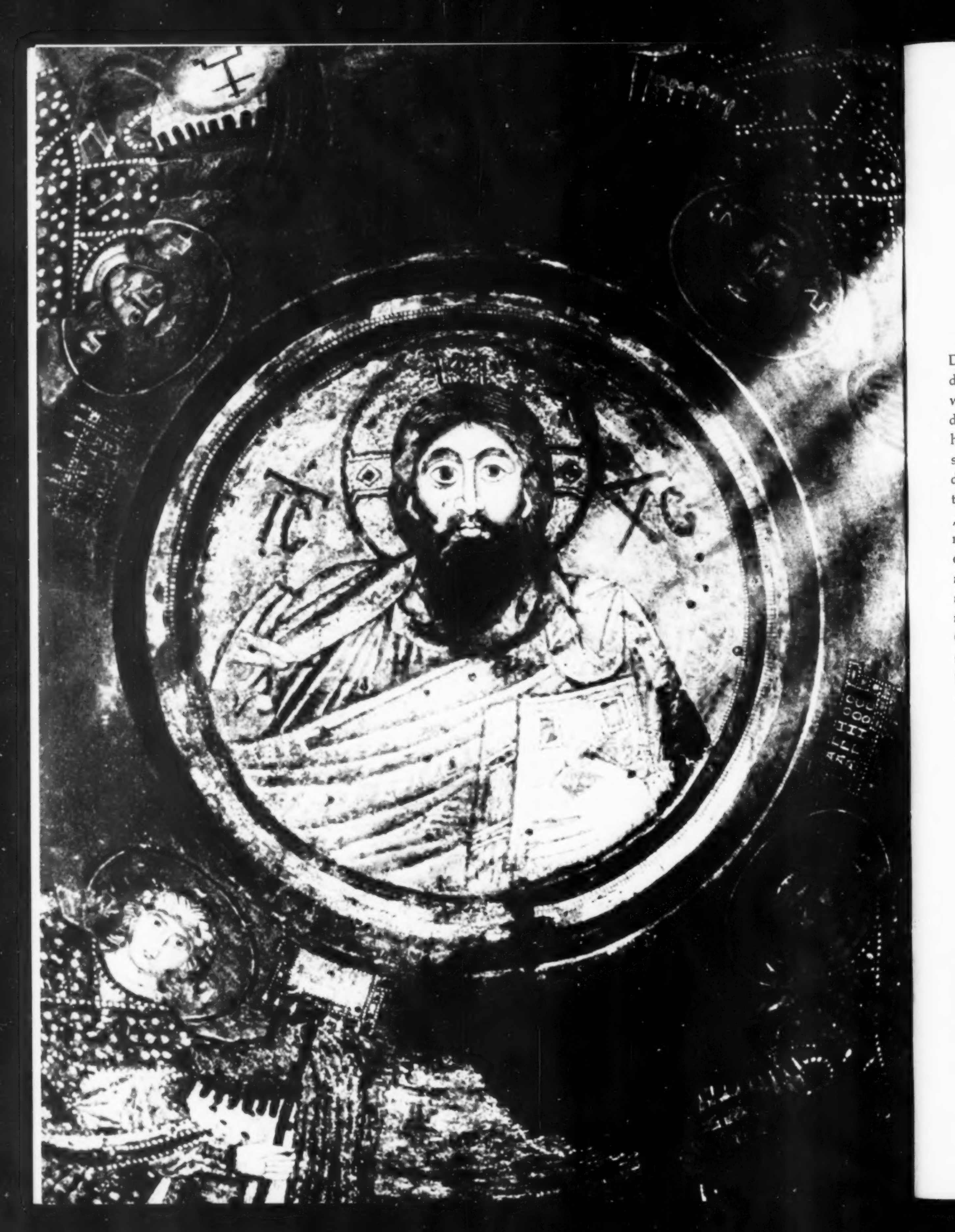
*

A MARIE LAURENCIN

Comme dans les cartes de géographie
les points indiquent de villes,
ainsi (à mille
lieues d'ici)
leur yeus sont habités . . .
Et de leur corps les contours mouvants
aux frontières discrètes
chantent le tendre changement
d'innombrables conquêtes
sans conquérant.

*

Combien le pape au fond de son faste,
sans être moins vénérable,
par la sainte loi du contraste
doit attirer le diable.
Peut-être qu'on compte trop peu
avec ce mouvant équilibre;
il y a des courants dans le Tibre,
tout jeu veut sont contre-jeu.
Je me rappelle Rodin
qui me dit un jour d'un air mâle
(nous prenions, à Chartres, le train)
que, trop pure, la cathedrale
provoque un vent de dédain.


IC
XC

ALEKSIS RANNIT

RILKE UND DIE SLAWISCHE KUNST

„Wir legen an; und sieh, ein Alter begrüßt uns leiernd: Hej, Slovane!"

Rilke „Larenopfer"

Die müde Zartheit ist eines der verborgenen Antlitze des slawischen Wesens. Dieselbe müde Zartheit, dieselbe weite Weichheit und metaphysische Entfernung umfaßt die Seele des österreichischen Dichters Rilke. Seine nebelhafte Sensibilität wird später in einer Sphäre des durchsichtigen esoterisch-französischen Klanges erhoben, aber die schwere Note des slawischen Farbensinnes bleibt trotzdem auch in jenen Lichtapotheosen spürbar, die „Duineser Elegien" heißen. Die Biographen Rilkes ignorieren meistens die slawische Melodie seiner Herkunft, er selbst aber bekennt in seinen Briefen (*„Meinem eigenen Gefühl entspricht es ja, daß die slawische Strömung nicht die Geringste sein möchte in den Vielfältigkeiten meines Blutes"*, an Witold Hulèwicz, 15–2–1924) und Gedichten seine Verbundenheit mit dem Empfinden des slawischen Menschen. Und jedem, der die slawischen Sprachen kennt, ist die slawische Diktion seiner Verse sofort erkennbar. Es sind „slawische Melodien, auf deutsche Worte gesetzt", wie Camille Hoffmann sagte. „... Dieser *Interindividualist* (das Wort muß für Rilke erschaffen werden), dieser Zwischen-den-Rassen-Stehende, dieser Schöpfer einer slawo-französischen Synthese (wie Chopin) ist ein Medium geheimnisvoller und unerschöpflicher Kräfte. Und diese Kräfte spielen ihr heimliches Spiel im Raume der slawischen Religiosität, die zugleich mit der slawischen Kunstanschauung verbunden ist."

Man weiß nicht, ob René Rilke zuerst zeichnen, malen oder dichten wollte. Auf einem wie auf dem anderen Gebiet war er kein Wunderkind, vielmehr ein sehr schwacher Anfänger. Wie die Tochter des Dichters mir berichtete, gibt es Zeichnungen Rilkes nur aus der Kinderzeit. Das Wunder seiner Wortkunst erreichte er später durch härtnäckigste Arbeit, wobei er seine oft sehr qualvollen Erlebnisse mit dem Zielbewußtsein eines in künstlerischer Formung wohl erfahrenen Juweliers bearbeitete. Als Kind zeichnete Rilke gern Ritter. Die Prager Atmosphäre überzog seine Jugend mit dunkler Patina. Der Gesang dieser Stadt erklang in seiner Poesie in einem impressionistischen Ineinander von Farben und Form. „Erste Gedichte" preisen die Pracht Prags, seine Kirchen, Kuppeln und Türme. Doch diese Verse sind nicht allein rühmende Berichte, sondern zugleich erste Verse auf dem Gebiet der Kunstphilosophie. Prag (Práh), urtschechisch „Praga" heißt die „Schwelle" und Rilke ist philosophisch gesehen ein Mensch an der Schwelle. Er ist vor allem, so fühlt man, für die schöpferische Betrachtung prädestiniert. Die Umgebung selbst ist von sehr vielfältigen Stilen, von der vielstimmigen Phantastik der Form gespeist. Man kann hier praktisch die Kunstgeschichte erlernen:

Da hockt ein reich geschnörkelt Haus
und lächelt Rokoko — Erotik,
und hart daneben streckt die Gotik
die dürren Hände betend aus.

Die Jahrhunderte lagern in Prag übereinander, untereinander, verzahnen sich dicht ineinander, verflechten die wichtigsten Lebensadern, wo Kellergewölbe und Türme aus gotischen Zeiten die reiche Barockform des Häuserleibs zwischen sich tragen, wo aus dem romanischen Grundriß noch der Klassizismus sich Wirkungen erbeutet. *„Prag ist ein reiches, riesiges Epos der Baukunst"*, sagte Rilke in seinem „König Bohusch". Und schon studiert er die Kunstgeschichte an der Prager Universität. Doch nicht Kunstgelehrter will er sein, sondern Diener der Kunst. — „Die Alma Mater reicht mir dar / der freien Künste Prachtregister, — / und bring ichs nie auch zum Magister, / bin was ich strebte: ein Skolar." Ein Schüler seiner selbst, ein Schüler, der die Dinge der Kunst zu erschauen beginnt. Allerdings, und das ist

Kiew, Sophienkathedrale, Kuppelmosaik. Photo Arschennewsky, Moskau

slawisch, kann er den Künstler nicht von dem Menschen trennen. In Gedichten wie „Der junge Bildner" wird dies besonders sichtbar. Die ersten Freuden literarischer Geselligkeit erlebt Rilke im „Verein der deutschen bildenden Künstler", wo er mit dem jungen Orlik zusammentrifft. Es beginnen die Besuche in Künstlerateliers, die Freundschaften mit den Malern.

Und die tschechische Kunst? *„Komm her, du Tschechenmädchen, / sing mir ein Heimatlied!"* bittet Rilke in einem seiner ersten Gedichte. Diese Zeilen kann man paraphrasieren, und zwar im Sinne: Komm her, du Tschechenmaler, / mal mir ein Heimatbild. Rilke nennt keine Namen, aber man kann wohl leicht erraten, daß er als Kunstliebender nicht etwa den übernationalen impressionistischen Maler Antonin Slavicek schätzt, sondern für die Tschechen eine Genremalerei wünscht, die zugleich auch die dunkel strömende Melodik der tschechischen Landschaft gestaltet. Wenn sein Bochusch mit dem Studenten meditiert, so ist es Rilke selbst, der hier ein „Modell" für das gewünschte malerische Werk entwirft: *„Ein Feld, wissen Sie, so ein Feld ohne Ende, traurig und grau. Und der Abend dahinter. Und nichts, nur ein paar Bäume und ein paar Menschen; und die Bäume gebückt und die Menschen auch. Oder so im Steinbruch, wie sie da draußen hinter Smichov sind. Von dem grauen, kahlen Berg rollen die kleinen Kiesel herunter in die Schuttmulde. Wie das klingt. Ja, das ist auch ein Lied; und unten sitzen Männer und behauen den ganzen Tag die grauen Steine und machen kleine, brave, glatte Würfelchen aus ihnen und sehen die Sonne trüb durch die Horngläser, die sie vor den Augen haben. Und die jüngeren von ihnen vergessen manchesmal und heben leise zu singen an, kein ausgelassenes Lied, bewahre, irgendeins, das zum Takt paßt, ‚Kde domow muj'*[1] *oder so was. Und dann horchen alle. Warum malen sie das nicht, warum? ... Das ist doch tschechisch — es ist ja so traurig."*

Neben diesen Ideen leuchten schon andere Stoffe auf. — In der Atelier-Skizze „Wladimir, der Wolkenmaler" spricht Rilke die *„lieben, langsamen Worte, welche durch die Welt gehen und die Dinge bewundern von weit"*. Über die Wolken des Rauches, die zugleich die heimlichen Himmelfahrten des Malers Wladímir Lubówsky sind, wird zum erstenmal das eigenwillige östliche religiöse Empfinden Rilkes, Gott und Leben als Einheit zu erfassen, in die Gestaltung hinaufgehoben. — *„Die Menschen schauen immer von Gott fort. Sie suchen ihn im Licht ... Und Gott wartet am Grund von allem. Tief. Wo die Wurzeln sind. Wo es warm ist und dunkel."*

Die geistig-geistliche Musik, die die irdische Musik nun zu übertönen versucht, wird zu dem Ruf, der Rilke auch nach Rußland zu gehen befiehlt. Das tschechische Erlebnis war die Vorstufe zur schicksalhaften Begegnung mit Rußland. Die Jugendlandschaft war dazu angetan, die Ahnung einer großen Erfüllung in ihm vorzubereiten. 1899 wird Rußland für Rilke „die Wirklichkeit". Die große Fuge der Reinheit und der Zärtlichkeit ist geschaffen.

Vieles sieht Rilke in Rußland mit den Augen seiner Führerin Lou Andreas-Salomé. Sie ist nicht gerade genial, doch klug. Auf dem Ssucharjówka-Markt in Moskau kauft der junge Dichter sich ein großes silbernes Bojárenkreuz, eine sehr schöne Arbeit byzantinischen Stils, und hängt es auf die Brust über das russische Hemd. Hand in Hand mit seiner Begleiterin durchwandelt er die eurasische Metropole.

Vor und zwischen den Wanderungen wird eifrig studiert. Mit Hilfe von Lou Andreas-Salomé werden die Werke von J. Sabélin: „Russische Kunst", Moskau, 1900, A. P. Nowítzki: „Die Geschichte der russischen Kunst", Moskau, 1899 und „Allgemeine Kunstgeschichte" von P. P. Gnjéditsch, St. Petersburg, 1897 in russischer Sprache gelesen. Besondere Vorliebe hatte Rilke für das reich ausgestattete Werk von Sabélin: „Domáschni byt rússkich zareí w XVI i XVII st." („Die Lebensart der russischen Zaren im XVI. und XVII. Jahrh."), Moskau, 1872. Rilke berichtet darüber in einem Brief an den Bauerndichter Dróschin, daß er „dieses entzückende Buch" in der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg gefunden habe „in dem die Geschichte Alt-Moskaus ebenso farbig dargestellt ist wie auf den Gemälden von Apollinári Wasnezów". Die unzähligen Ringe, Reifen, Kronen, Waffen, Geschmeide und seidenen Gewänder, die Rilke mit der Hilfe dieses Buches kennen lernt, haben wahrscheinlich nicht wenig für die Erweiterung seines Dingmythos beigetragen. Sie werden die Requisitenrolle im „Buch der Bilder", im „Stundenbuch" in den „Aufzeichnungen Maltes".

Erst später wird Rilke durch die Hilfe seiner Frau Clara Westhoff die Skulptur sehen und lieben lernen. In Ruß-

land beschäftigt ihn hauptsächlich die Malerei. Die angesehenen russischen Maler des XIX. Jahrhunderts sind es zuerst, die ihn interessieren: die Genremaler Weneziánow (1779–1847), Perów (1833–1882), Fedótow (1815–1853), Prjaníschnikow (1840–1894), Jaroschénko (1846–1898); die religiösen Maler A. A. Iwánow (1806 bis 1858), I. N. Kramskói (1837–1887) und Gay (1831 bis 1894); der Seemaler Aiwasówski, die Landschafter Kuíndzschi, Wassíljew, Schíschkin, Kléwer, der Historienmaler Ssúrikow (ein Geistesverwandter Dostojewskis), der gewaltige Realist Rjépin, die Neoromantiker W. und A. Wassnezów, Njésterow und Maljútin, der tragische Wrúbel. Auch die damals schon gefeierten russischen Impressionisten Lewitán, Korówin, Maljáwin, Sserów haben Rilke stark angesprochen. Ebenso die persönlich bekannten Maler wie der russifizierte Franzose A. Benois (der zugleich auch ein hervorragender Kunsthistoriker war) und Leoníd Pasternák, der dem jungen Dichter viel Güte und Freundschaft zeigte und ihn Tolstoi vorstellte. Der aus Litauen stammende, führende Landschafter J. J. Lewitán (1861–1900) mußte Rilke am tiefsten berühren. Dieser Maler hat die spezifische Lyrik der russischen Ebene entdeckt und fast mystisch versinnlicht. Aber Lewitán war auch ein Vertreter der reinen, auf suggestive Farbenmusik gestellten Malerei, und Rilke, ein Ur-Ästhet, aber noch kein Kunstästhet im französischen Sinne, konnte damals die wirkliche Größe dieses Koloristen nicht erfassen. An Liebe und Verehrung fehlte es bei Rilke nicht. Aus Schmargendorf schrieb er am 10. April 1900 an Pasternák: *„Lewitán (den ich übrigens nach seinen Bildern kenne und über alles verehre)* . . ." und am 5. Mai desselben Jahres aus Moskau: *„Vielleicht haben Sie die Freundlichkeit, mir auf einer Karte zu schreiben, ob wir Lewitan besuchen dürfen und wann das sein könnte. Mir ginge damit ein großer Wunsch in Erfüllung. Ich war schon bei den Peredwischniki*[2] *und dort haben die neuen Bilder von Lewitan mir den größten Eindruck gemacht."* Wahrscheinlich wurde diese Absicht, dem Künstler persönlich zu begegnen, nicht realisiert. Am 18. August schreibt Rilke seiner Mutter über den Tod Lewitans: *„In den letzten Tagen hat Rußland zwei große Verluste gehabt: sein größter moderner Landschafter J. Lewitan und* . . . *Wladimir Solowjow sind rasch nacheinander gestorben. Dabei war Lewitan erst in der Mitte der Dreißig. Das Schicksal vieler russischer Künstler, zu sterben, ehe sie das, was sie eigentlich sagen wollten, gesagt haben."*

Auch M. A. Wrúbel (1856–1910), der größte russische Maler, ein Pole[3] von Geburt, beschäftigte Rilke an sich wenig. Der Dichter sah seine Ausmalungen in der St. Kyrill-Kirche in Kijew und seine Dekorationen in der Wladimir-Kathedrale zu Moskau, ebenso einige seiner „Dämon"-Bilder. Das bis in die geistige Umnachtung getriebene „Dämon"-Motiv dieses besessenen, faustischen Künstlers, der die unheimlichen kosmischen Visionen schuf, lag Rilke nicht. Wäre er Wrubel in der Zeit der „Duineser Elegien" begegnet, als er die Worte „Jeder Engel ist schrecklich" prägte, hätte er vielleicht in ihm *seinen* Maler erkannt. *„Heute bin ich bei dem berühmten Maler Elie Repin"* berichtet Rilke am 18. Mai 1899 seiner Mutter aus Petersburg. Iljá Jefímowitsch Rjépin (1844–1930), der hervorragendste Mann unter den russischen Realisten, gleich begabt als Genremaler und Porträtist, ein sehr starker Kolorist, könnte in Rilkes Augen wohl sehr gut dem entsprechen, was sein Held Bochusch in der tschechischen Malerei ersehnte. Aber diese machtvolle Persönlichkeit erhielt in Rilkes Kunstbegegnungen eine sehr bescheidene Stelle. Man kann sich wirklich wundern, daß der junge Dichter sogar an dem Gemälde Rjépins „Der Heilige Nikolai, die Hinrichtung Unschuldiger verhindernd" (Museum Alexander III. in St. Petersburg) vorbei ging.

Rilke ist ja nach Rußland als „Bogoisskátel" („Gottsucher") gekommen. Und es ist merkwürdig wie seine eigene Mission hier mit der jahrhundertlangen Mission der Erlösung des russischen Volkes übereinstimmt. Die sakrale Tönung des altrussischen Lebens ergreift ihn tief. Die Gottanschauung der Russen scheint ihm gleichsam angeboren zu sein. Lou Andreas-Salomé bemerkt in ihrem kritischen Buch über den Dichter: „Eben die Kindlichkeit und Primitivität der Grundvorstellung ist es, die dem Dichter am russischen Wesen und Frommsein die Zunge löste: das Geführtsein auf das gewissermaßen Familiäre des Gottschöpferischen in Menschheit." Das trifft vielleicht zu im Falle des „Stundenbuches", kann aber die Kunstanschauung Rilkes nicht charakterisieren. Richtig ist es, daß Rilke nicht imstande war, die russische Kunst ästhetisch-formalistisch zu beurteilen. Die ichbezogene Gottbedingtheit ist das, was Rilke zuerst in der russischen Kunst sucht. Deshalb werden so große

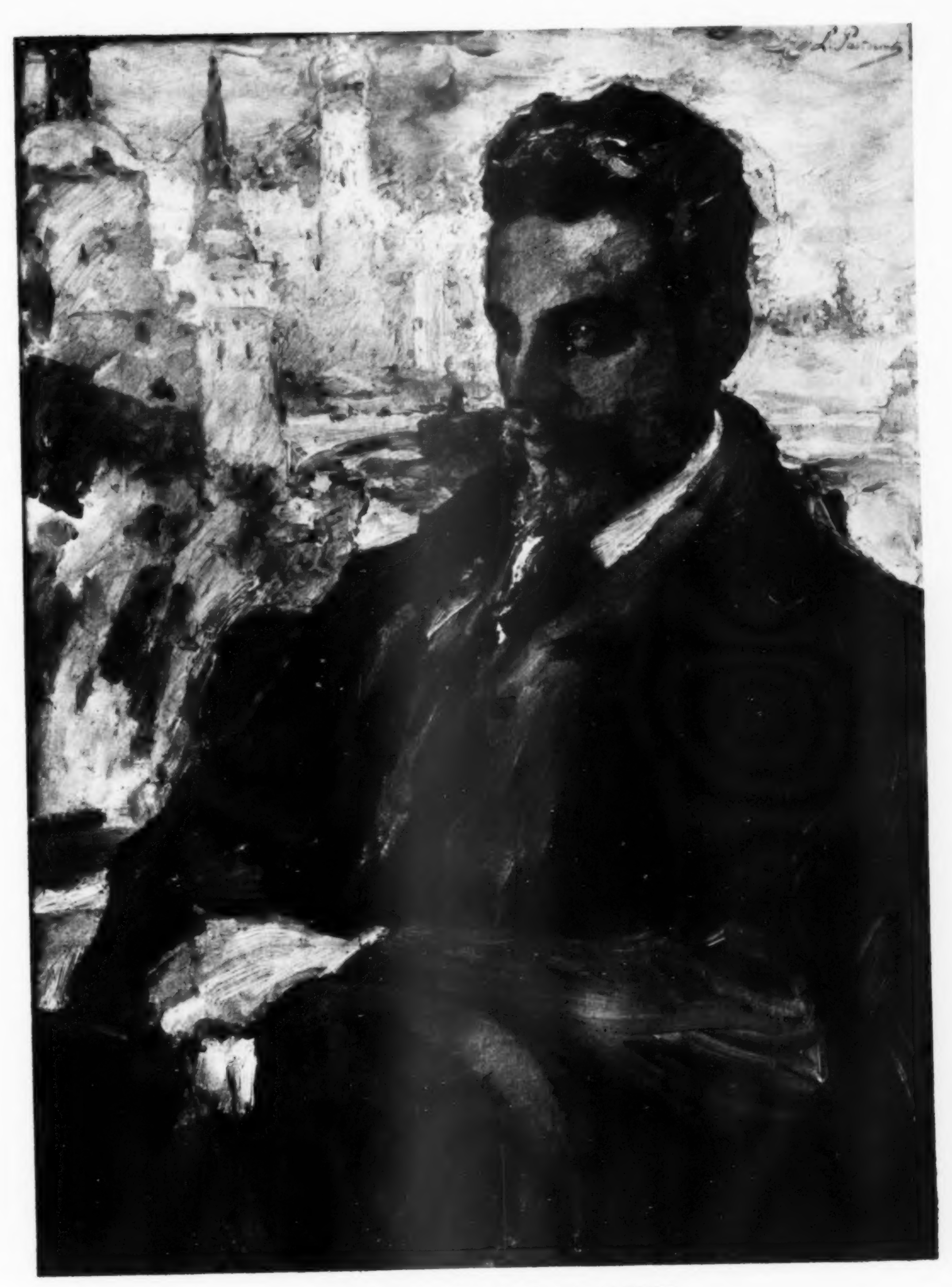
Künstler wie Lewitán, Wrúbel und Rjépin für ihn nur Nebenerscheinungen. Die schmerzliche, vor aller Ethik und allem Verstande liegende Schau in den Bildern von Gay, Kramskói, Iwánow fesselt Rilke am meisten. Das Bild Gays „Was ist Wahrheit" (Tretjaków-Galerie in Moskau) mit seiner, man möchte fast sagen, blutlosen Zartheit ist für ihn von großer Bedeutung. Es stellt Christus und Pilatus einander gegenüber. Pilatus, der Lichtvolle, — Christus, der Dunkle, Abgründige. In den „Geschichten vom lieben Gott" tritt diese Erscheinung Christi als die Verkörperung des „Fremden" hervor. Ein Fremder ist er, ein Unerkannter, erst später wird er der „ewig Kommende".

Kramskói und Iwanów werden ganz besonders studiert. I. N. Kramskói begann als Heiligenmaler in Woronesch, bemalte die Kuppel der St. Petersburger Erlöser-Kirche, befreite dann die russische Kunst aus dem Zwang des Akademismus und schuf eine Reihe von Werken mit sozialer Tendenz. Diese wie auch die meisterhaften Bildnisse Kramskóis werden von Rilke übersehen. Kramskóis frühes Christusbild aber, „Christus in der Wüste", hält Rilke lange in Spannung. Denn auch dieser Christus ist ein „Verlorener", und der Dichter wird Seine Verzweiflung in dem Ölberggedicht nachsagen:

„Und warum willst Du, daß ich sagen muß
Du seist, wo ich Dich selber nicht mehr finde.
Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern, nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein."

Kramskói starb, an einem großen Gemälde arbeitend, an der „Verhöhnung Christi durch Herodias". Das schreckliche Lachen der Herodias wird Rilke nicht vergessen. In seinem Worpsweder Tagebuch lesen wir: *„Die Welt ist der große gemeinsame Zufall, dessen lauteste und willigste Stimme das Lachen ist. Und dem Einsamen, Ernsten muß dieses Gelächter, das er vernimmt, der Ausdruck jener Feindschaft sein, welche die Massen, die ihn stören, für ihn bedeuten. Er hört Lachen ... Und er (Kramskói) kann diesem übergroßen Gelächter nicht mehr sich entgegenstellen als Gegenlast. Er muß einen suchen für das Gleichgewicht, er muß einen erbeten, erkennen, erschaffen, der nicht lacht. Und in unendlicher Angst sucht und wartet er. Und weither kommt der immer Kommende und stellt sich gebunden unter die Gelösten. Und steht — —"* Aus einem Briefentwurf Rilkes vom August 1900 wird offenbar, daß Rilke in der russischen Kunst die Richtung auf Mensch und Gott erfassen möchte. — *„Kennen Sie die Briefe Kramskois?"* fragt er, *„Dann brauche ich Ihnen nichts zu sagen, warum ich von allen diesen Künstler liebe, der mit Worten und Farben dieses schrieb: daß es schwer ist, auf der weißen*[4] *Welt zu leben, darum weil es wenig Liebe zwischen der Natur und dem Menschen und zwischen dem Menschen und Gott gibt ... Kramskoi wollte ja kein Künstler sein, aber er war ein Mensch und diesen Reichtum schweigend zu ertragen, war ihm unmöglich ... denn er liebte, und mehr lieben als andere lieben, daß heißt immer Künstler sein."* Für den späten Rilke wäre der Künstlerbegriff Kramskois wohl weniger annehmbar, da er im Künstler den reinsten metaphysischen Menschentyp erkannte.

Der Stoffkreis des Werkes von A. A. Iwánow, vielleicht des bedeutendsten religiösen Malers Rußlands, entsprach dem Ergriffensein Rilkes vom göttlichen Wesen. Iwánow selbst stand sehr lange unter dem Einfluß der Nazarener (besonders Cornelius' und Overbecks), doch wurde er sich später klar darüber, daß die philosophisch-religiösen Spekulationen dem eigentlichen Wesen der Kunst widersprechen. Diese große Wendung im Leben Iwánows hatte Rilke nicht berücksichtigt. Er fühlte sich hingezogen zu dem Grüblertum Iwánows („Ich muß eben an mir selbst arbeiten, nicht an der Leinwand", — aus einem Briefe des Künstlers) und seinem Gottsuchertum. Sein Hauptwerk, an dem der Künstler 20 Jahre arbeitete, „Christi erste Erscheinung vor dem Volk" (Evang. Joh. 1) ist für Rilke *das* Werk der russischen Kunst. Am 3. März 1900 gibt Rilke Pasternák seine Absicht bekannt, den bevorstehenden Aufenthalt in Moskau vorzüglich dazu zu verwenden, Studien zu machen für eine Reihe von Essays monographischer Art, die einzelne russische Künstler behandeln. *„Beginnen möchte ich mit A. A. Iwanow und mit Kramskoi."* In einem späteren Brief an Pasternák erklärt Rilke: *„Wenn man von diesen Künstlern spricht, spricht man von russischer Kunst, von der allerrussischsten vielleicht ..."* Dies klingt für jeden Kenner der russischen Kunst überraschend, denn Kramskói ebenso wie Iwánow können keineswegs als Nationalmaler Rußlands angesehen werden, aber man muß wie gesagt alle diese Schätzungen Rilkes aus seinem religiösen Empfinden heraus erklären und verstehen. Er selbst beendet den zitierten Brief mit



LEONID PASTERNAK, BILDNIS R. M. RILKE
Mit frdl. Genehmigung von Frau Ruth Fritzsche



RELIQUIEN-KÄSTCHEN, MOSKAU, 14. JAHRHUNDERT
Aus dem Besitz Rilkes. Mit frdl. Erlaubnis von Frau Clara Westhoff-Rilke. Photo Saebens, Worpswede

einem interessanten Geständnis über seine eigenwillige Methode der Forschung: „... *In das Wesen irgend eines Volkes sich vertiefen, heißt immer von Wesentlichem abweichen, sich verlieren, sich vom letzten Ziel entfernen um kleinerer zeitlicher Ziele willen. Indessen geht man durch das Erkennen russischer Art gerade auf das tiefste Menschliche und deshalb auf Gott selber zu!*" Die geplanten Monographien über Kramskói und Iwánow wurden nicht verfaßt, wenn auch Rilke alle Vorbereitungen getroffen und viel Material über das Werk und das Leben der Maler gesammelt hat. Ebenso wurde die beabsichtigte Verdeutschung der Kunstgeschichte von Benois nicht verwirklicht. Benois empfiehlt übrigens Rilke Dimítri Mereschkówski zu übersetzen. Der Dichter erwähnt Mereschkówski nur einmal, und zwar in einem Briefe an Holitscher aus Viareggio vom 25. April 1903, wobei er das kluge und interessante Werk Mereschkówskis über Leonardo als „ein schlechtes langweiliges Buch" bezeichnet. Die von Rilke geplante Ausstellung der damaligen modernen russischen Kunst in Berlin scheiterte an mangelndem Interesse. Rilke ist aber derjenige gewesen, der Djagilew zur Organisation russischer Kunstausstellungen im Auslande angeregt hat. Bekanntlich hat Djagilew dann einige Jahre später sich mit den russischen Kunstwerken und dem Ballett nach Paris begeben.

Es ist bis jetzt nicht bekannt, welche Bedeutung Rilke der Kunst Pasternáks beigemessen hat. Leoníd Pasternák, ein Jude aus Odessa, der sich als Kernrusse fühlte, war als Porträtist, Genremaler, Landschafter und Illustrator ein Meister der aufgelösten Komposition und einer fast Degashaften Leichtigkeit. Als Vermittler und Mensch besaß er ein besonders feingestimmtes Organ und eine wahre Weltoffenheit. Rührend ist seine väterliche Zuneigung für den jungen Rilke. In seinem Tagebuch beschreibt der Maler den in Moskau eintreffenden Dichter: „Es stand vor mir ein junger, ganz junger zarter Ausländer im grünen Lodenmantel ... Das ganze Äußere dieses jungen Deutschen, der mit seinem flaumweichen Kinn- und Backenbärtchen, seinen kindlich reinen, großen, blauen, fragenden Augen mehr einem feinen russischen Intellektuellen ähnelte, seine edle Haltung, sein lebensfreudiges, fast kindlich-bewegtes Wesen, seine strahlende, kaum gebändigte Begeisterung für alles, was er schon auf der Durchreise in Rußland gesehen hatte: dies alles fesselte mich sofort. Und schon nach dem ersten kurzen Gespräch waren wir gute alte Freunde (die wir auch später wurden)." Ähnlich bewegt fühlt sich Rilke: *„Und daneben nur wie lieb, wie lieb ich aufgenommen wurde. Bei Professor Leonid Pasternak, einem der bekanntesten russischen Maler."* (Brief an die Mutter vom 29. April 1899). Ein unveröffentlicher Brief, den Rilke beim Verlassen Moskaus an Pasternák richtet, enthält noch folgende Worte des Dankes: *„Die Stunden bei Ihnen gehören zu den besten und reichsten des Moskauer Aufenthaltes."* Interessant ist hierbei, daß Rilke

in Moskau auch den damals zehnjährigen Sohn des Malers, Borís Pasternák kennen lernte. Borís Pasternák ist seit langem die faszinierendste Erscheinung der russischen Dichtung der Gegenwart. Den Skalenreichtum seines Weltgefühls lernte er bei Rilke bewältigen, und ebenso gibt es von seiner Hand einige sublime Nachdichtungen aus dessen Werk. Rilke selbst sagt in dem letzten Brief an Leoníd Pasternák: *„... der junge Ruhm Ihres Sohnes Boris hat mich von mehr als einer Seite her angerührt."*

1904 trifft der Dichter den Maler in Rom. Sie führen ein langes und herzliches Gespräch in der Villa Fasola. Clara Rilke erzählte mir, daß der Dichter sich über die Wiederbegegnung mit seinem Moskauer Freund so ergriffen fühlte, daß er unmittelbar danach über Rußland sagte: *„Ich fühle, daß nur dort meine Heimat sein kann."* Diese fruchtbare Wiederbegegnung, bei der über die russische Kunst und Literatur diskutiert wurde, charakterisiert Pasternák als die „unvergeßlichen, inhaltreichen Stunden des behaglichen Zusammenseins". Rilke hat damals in Rom grade seine kongeniale Nachdichtung der archaisch subtilen „Mär von Igors Heerfahrt" beendet (man kann nur bedauern, daß der Insel-Verlag von dieser Arbeit des Dichters nur einen Teil im „Inselschiff" veröffentlicht hat). Pasternák erzählt uns über das Sich-Einfühlen Rilkes in diese nicht mehr lebendige Sprachstufen: „Erstaunlich, mit welcher Kenntnis er in einer Begeisterung über die besonderen Schönheiten der altrussischen Volksdichtung, Slówo o polkú igoréwe' sprach, die er im Original in der altslawischen Sprache zu lesen vermochte."

Emigriert nach Berlin, ersucht Pasternák im Todesjahre Rilkes um die Erlaubnis, ihn zu malen. Rilke gibt sein Einvernehmen, doch geht der Wunsch nicht mehr in Erfüllung. Aus der Erinnerung heraus und nach Photographien malt er dann das lichtgewirkte Bild „Rilke in Moskau", das hier wiedergegeben wird. Es ist der in der Droschke sitzende, verträumte Rilke seiner ersten Moskauer Tage. Die von ihm damals abgefaßten Worte klingen fast wie eine Erläuterung zu diesem Werk: *„Ich bin seit vorgestern 3 Uhr nachmittags hier. Konnte aber keine Zeilen schreiben unter der Herrlichkeit und Hoheit des Eindruckes. Immer wieder von Zinnen umgeben, schließt sich eine Stadt hier an die andere an. Und jede Stadt ist aus Gold und den festlichsten Farben in ihren Kuppeln, in ihren Mauern aus schlichter schimmernder Weiße. Stell Dir einen Frühlingstag vor über dieser Verschwendung oder eine Mondnacht. Ein jedes Märchen wird kleinlaut davor. Es ist etwas so Neues für mich. Die Klänge des Orients gespielt auf den Orgeln demütiger Gedanken: das ist Moskau, das ist Rußland."* (Brief an die Mutter vom 29. April 1899.) „Die orientalische, märchenhafte" Stadt soll auf Rilke, wie auch Pasternák aussagt, *„mit ihren unzähligen alten Klöstern, Türmen und Kirchen mit goldgekrönten Kuppeln, dem weißgoldenen Kreml"*, wie eine Offenbarung gewirkt haben. In seinem Gemälde versucht der Künstler eine Impression aus jenen Moskauer Wanderungen Rilkes festzuhalten, er bemüht sich etwas vom Zauber des vergangenen Augenblicks über das Bild zu breiten. Im Hintergrunde des Porträts leuchten die Mauern des Kreml. Mit wahrer Delikatesse sind die zarten hellen Farben in ihren durch die Atmosphäre bestimmten Valeurs gegeben.

Am schönsten antwortete Rilke aus eigenstem magischreligiösen Lebensgefühl auf den Anruf der damals eigentlich schon verklungenen Ikonenkunst. Denn die Ikone, die mit bestimmten künstlerischen Formen verknüpft



IKONE, DIONISSY-SCHULE, ANFANG 16. JH.
Geschenk eines russischen Bauern an Rilke. Mit frdl. Erlaubnis von Frau Clara Westhoff-Rilke. Photo Saebens, Worpswede



KIEW, SOPHIENKATHEDRALE, NIKOLAUS-MOSAIK
1017–37. Photo Arschenewsky, Moskau

ist, war in ihrem Ursprung kein reines Kunstwerk. Ihr wohnen Kräfte inne, die einem Bilde fehlen. Jeder Strich der Ikone ist heilig, jede dekorative Einzelheit ist von geheimem, dem Künstler selbst unbekanntem Sinne erfüllt. Alexej A. Hackel[5], einer der besten Kenner der russischen Ikone, unterstreicht eindeutig, daß sie keine Eigenexistenz besitzt, daß „das heilige Bild ein Zeichen der lichten Fülle der göttlichen Schönheit ist . . . Während das christliche Abendland in den heiligen Bildern Unterweisung, Erziehung und Erbauung sieht, betrachtet der christliche Osten sie als heilbringende Mysterien."[6] Auch für Rilke ist diese Malerei nicht ein Objekt der kunsthistorischen Betrachtung, sondern ein Erlebnis der inneren Schau, sie ist die Führerin zur göttlichen Wahrheit und übt ihre höchste Kraft erst aus, wenn man sie anbetet; dann erst wird sie die hohe Schützerin. *„In den dunkelnden Ecken der Stuben stehen die alten Ikonen, wie Meilensteine Gottes, und der Glanz von einem kleinen Licht geht durch ihre Rahmen, wie ein verirrtes Kind durch die Sternennacht. Diese Ikonen sind der einzige Halt, das einzige zuverlässige Zeichen am Wege, und kein Haus kann ohne sie bestehen."* („Geschichten vom lieben Gott".) Die Ikonenmaler bewahren asketisch ihre Anonymität, für sie gibt es keine Möglichkeit, sich selbst in diesen heiligenden Werken zu realisieren. Sie bekommen ihre „Vorlagen", denen sie streng folgen. Von diesen „Pódlinniki" und von dieser formalen Abtötung aller reinkünstlerischen Begierden spricht Rilke in seinem „Stundenbuch":

Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen,
du Dämmernde, aus der der Morgen stieg.
Wir holen aus den alten Farbenschalen
die gleichen Striche und die gleichen Strahlen,
mit denen dich der Heilige verschwieg.

Aber zugleich ist der Rilkesche „Ikonopíssez" („Ikonenschreiber") ein in seiner Ekstase eigenwilliger Schöpfer:

Was irren meine Hände in den Pinseln?
Wenn ich dich male, Gott, du merkst es kaum.

Diese Situation entspricht sehr der freien, undogmatischen Gottanschauung Rilkes. Seine Gottbezogenheit gleicht jener ursprünglichen Intimität, mit der die Menschen in Alt-Rußland mit Gott gesprochen haben. In den „Geschichten vom lieben Gott", die das Zeugnis der wahrhaft russischen religiösen Vorstellung Rilkes sind, wird auch das Ringen Michelangelos mit Gott von einer völlig russischen personifizierenden Gottbedingtheit umfaßt: *„Und eine Stimme kam: ‚Michelangelo, wer ist in Dir?' Und der Mann in der schmalen Kammer legte die Stirn schwer in die Hände und sagte leise: ‚Du, mein Gott, wer denn sonst.'"* Mit seltener Einfühlungskraft dringt Rilke in die besondere Atmosphäre dieser Seelenlandschaft. Es besteht eine tiefe Ähnlichkeit zwischen dem stummen Schmerzverborgensein der Russen und ihm selbst, und nicht umsonst erkennen die Russen in ihm einen Wesensverwandten. Ein ukrainischer Bauer, erschüttert von der großen Innerlichkeit der Rilkeschen Erscheinung, nahm, wie Clara Rilke mir erzählte, die Ikone, die Behüterin seines Hauses war und übergab sie als brüderliches Geschenk dem Dichter. Diese Ikone befindet sich unter drei anderen, die Rilke aus Rußland mitbrachte, im Besitz seiner Frau.

Schon in der Tretjakówskaja Galeréja in Moskau hat Rilke einige ukrainische Maler schätzen gelernt. Es sind dies Lewítzki (1731–1822) und Borowikówski (1758 bis

1826), die wohl als Begründer des rein russischen Realismus angesehen werden können. Kijew, *„das Heilige, die Stadt mit vierhundert Kuppeln"* („Geschichten vom lieben Gott"), von der man sagen möchte, daß sie in ihrer Schönheit und sakralen Faszination in der Nachbarschaft von Chartres und Ravenna steht, zwingt Rilke aufs neue, die kirchliche Kunst zu bewundern. Ohne Kijew und ohne Ukraine sind das „Stundenbuch" ebenso wie die „Geschichten vom lieben Gott" nicht denkbar, aber es ist nicht leicht, die ukrainischen Kirchen und Kunstwerke in diesen Büchern wiederzuerkennen, die dichterischen Bilder kunsthistorisch zu enträtseln. Der Verfasser dieser Zeilen ist überzeugt, daß das architektonische Urbild des Gedichtes „Selten ist Sonne im Sobór" die machtvolle Sophien-Kathedrale zu Kijew ist. Dieser Bau erscheint als eine Synthese der byzantinischen und kleinasiatischen Kunstschulen, die sich besonders deutlich in der Kombination von Mosaik und Freskenmalerei im Innern der Kathedrale äußert. In seinem Gedicht entfaltet der Dichter den orchestralen Glanz der einander steigernden Bilder des Dom-Innern. Mit der Zeile *„Selten ist Sonne im Sobór"* ist nicht das Fehlen der Sonne in der ukrainischen Hauptstadt gemeint, wohl aber die besonders finstere Dunkelheit, die in den Innenräumen dieser Kirche herrscht. Die zweite Zeile *„Die Wände wachsen aus Gestalten"* bezieht sich auf die reichen Fresken in illusionistischer Technik, die das Glaubensbekenntnis des neugetauften Volkes monumentalisieren. *„An seinem Säulenrand verlor / die Wand sich hinter den Ikonen ..."* — mit diesen Worten bezeichnet Rilke die ganze Galerie von Ikonen, die einst die Sophienkirche schmückte. *„Und über sie, wie Nächte blau, / von Angesichte blaß, / schwebt, die dich freuete, die Frau ..."* — es ist die Kolossalgestalt der Mutter Gottes, die den wichtigsten Platz im unteren Teil des Kircheninneren in der Konche der Mittelapsis einnimmt. In blauem Gewand, wie die Maria der Kathedrale von Torcello, breitet sie ihre Arme und betet für die Gläubigen als Beschützerin der irdischen Kirche und Mittlerin zwischen Himmel und Erde. *„Die Kuppel ist voll deines Sohnes / und bindet rund den Bau"*, sagte Rilke am Ende des Gedichtes. Tatsächlich umrahmen das Antlitz des Dargestellten in dem Kuppelmosaik die altslawischen Buchstaben „IC — XC" (Iissús Christóss). Aber der Christus erscheint hier (siehe Reproduktion) vielmehr



KIEW, SOPHIENKATHEDRALE, APSISMOSAIK
Ausschnitt aus der Eucharistie. 1017—37

als Weltherrscher, als apokalyptischer Richter. Das pathetische Mosaik übertrifft die Strenge des frühravennatischen Stils und scheint ziemlich unabhängig von Byzanz zu sein. *„Die Kuppel ... bindet rund den Bau"* — charakterisiert der Dichter treffend diese konstantinopolitanische Bauart. Die mächtigen Bogen unter der Hauptkuppel fassen wirklich den ganzen Hauptraum der Kathedrale als eine einheitliche Bildung zusammen.
In Kijew besichtigt Rilke auch das größte ukrainische Kloster, Petschónska Láwra. Ihm ist das Gedicht „Du bist das Kloster zu den Wundenmalen" gewidmet. Rilke betrachtet es als ein Dichter-Künstler und Pilger:

> Du bist das Kloster zu den Wundenmalen.
> Mit zweiunddreißig alten Kathedralen
> und fünfzig Kirchen, welche aus Opalen
> und Stücken Bernstein aufgemauert sind.
> Auf jedem Ding im Klosterhofe
> liegt deines Klanges eine Strophe,
> und das gewaltige Tor beginnt ...



Tu me proposes, fenêtre
étrange, d'attendre,
déjà presque bouge ton
rideau beige.
Devrais-je, ô fenêtre, à ton
invite me rendre?
Ou me défendre, fenêtre?
Qui attendrais-je?
Ne suis-je intact, avec cette
vie qui écoute,
avec ce cœur tant plain
que la perte complète?
Avec cette route qui passe
devant, et le doute
que tu puisses donner ce trop
dont le rêve m'arrête?

Die Bekanntschaft mit der Kunst des ukrainischen Nationaldichters und Malers Tarás Schewtschénko (1814 bis 1861) nimmt eine besondere Stellung ein. Rilke forscht nach seinem Leben und Werk zuerst mit der Hilfe des französischen Werkes von E. Durand, dann wird ihm das „Bildnis eines Schauspielers" Schewtschénkos in der Tretjaków-Galerie zum Erlebnis und schließlich begibt er sich zu seinem Grabe in der Nähe von Kijew. Der ukrainische Literaturhistoriker E. J. Pelénskyj[7] beweist, daß das bezwingende Gedicht „Der Tod des Dichters" die Totenmaske Schewtschénkos wiedergibt. Der Ukraine verdankt Rilke auch die Entstehung des Poems „Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine", das von einem Koloristen gesehen ist und die ganze eigentümliche Intensität eines Werkes der plastischen Kunst erreicht. Unauflösbares Geheimnis solcher Bilderklänge und ihrer immer neuen atemversetzenden Pracht:

. . . Vorsichtig ging das graue Pferd
(von großen Fäusten abgewehrt)
durch Männer, welche fremd verstarben,
und trat auf flaches schwarzes Gras.
Der auf dem grauen Pferde saß,
sah unten auf den feuchten Farben
viel Silber wie zerschelltes Glas.
Sah Eisen welken, Helme trinken
und Schwerter stehen in Panzernacht,
sterbende Hände sah er winken
mit einem Fetzen von Brokat . . .

Außerhalb der slawischen Länder kommt Rilke selten mit den slawischen Künstlern zusammen. In Paris wird er mit der polnischen Malerin Márja Czaikówska bekannt, die zugleich eine Freundin seiner Frau ist. Clara Rilke modelliert die Büste der Künstlerin, und Rilke (ich beziehe mich hier wieder auf Gespräche, die ich mit der Frau des Dichters geführt habe) erinnert sich dieser Büste im „Stundenbuch": *„Ihr Mund ist wie der Mund an einer Büste . . ."* In Rom und in Paris begegnet Rilke einige Male den ihm aus Moskau bekannten Fürsten Paolo Trubetzkói, einem seinerzeit sehr berühmten russischen Bildhauer, der die Manier seines Lehrers Rodin auf seine Plastiken übertrug. Während seines letzten Aufenthalts in Paris von Januar bis September 1925 verkehrte Rilke auch mit russischen Schriftstellern und Künstlern, doch handelt es sich um flüchtige Berührungen.

Eine große Ausnahme bildet die Freundschaft Rilkes mit der Malerin Baladíne Klossówska, die noch heute in Paris lebt. Die Beziehung zu ihr darf wohl Liebe genannt werden, denn ihr großer Atem ist in vielen, wenn auch verschleierten gegenseitigen Geständnissen spürbar.

Baladíne Klossówska ist eine geborene Russin (ihr Künstlername „Baladíne" kommt von „Baladyna" [polnische Fee]), die einen Maler polnischer Herkunft geheiratet hat und aus einer kosmopolitisch reflektierten Geistigkeit kommt. Aus der Ausgewogenheit zwischen dem Begrifflichen und dem Sinnenhaften, das das menschliche und künstlerische Wesen Klossówskas ebenso wie des späten Rilke charakterisiert, kann man erklären, daß sie *„in das Eine hineingehören"*. Die geistige Optik, ebenso wie die Verschmelzung des „Mondänen" und des Spirituellen umfassen das Werk der Klossówska ebenso wie das Werk Rilkes, besonders die zweite Hälfte seines Schaffens. Am besten ist diese Übereinstimmung in den Illustrationen der Klossówska (unter dem Namen Baladíne) zu den Gedichten „Les Fenêtres", von denen wir hier zwei Beispiele zeigen, manifestiert. Rilkes Metaphysik findet durch die assoziationsgeladene künstlerische „Filterung" der Klossówska eine, in der begrenzten Möglichkeit der Poesie-Illustrierung doch volkommene Deutung. Der ihr eigene Kontur und die Melodie der Zeichnung, die ganze tiefe Eleganz ihrer Geistigkeit berührt wirklich die Sphäre, in der Rilke die Auflösung des Seelischen ins Geistige realisiert.

Bekannt sind uns vor allem zwei Rilke-Bildnisse der Baladíne Klossówska aus den schweizer Jahren des Dichters, eine Zeichnung, die eine gewisse Brutalität der unteren Partie seines Gesichtes akzentuiert[8], und ein Aquarell, das den liegenden Rilke mit einem flimmernd schillernden Reiz der aufgelösten Farben feinsinnig erfaßt (siehe Reproduktionen). Dieses Aquarell, das Rilke „Innenansicht" nannte, wurde vor kurzem im Zusammenhang mit seinen „Lettres françaises à Merline"[9] veröffentlicht. „Merline" ist der intime Name, den Rilke der Malerin verleiht. Zu seinen französischen Gedichten gibt es 15 Widmungen an diese Frau, ein deutsches Gedicht ergänzt die Reihe dieser Geschenke.

„Ich zeichnete oft Rilke", schrieb mir Baladíne Klossówska, „der mich an einen persischen Prinzen erinnerte, – im Gegensatz zu den Erinnerungen aller denen, die ihn ‚häßlich', jämmerlich und klein gefunden haben."



Il suffit que, sur un balcon
ou dans l'encadrement d'une fenêtre,
une femme hésite . . ., pour être
celle que nous perdons
en l'ayant vue apparaître.
Et si elle lève les bras
pour nouer ses cheveux, tendre vase:
combien notre perte par là
gagne soudain d'emphase
et notre malheur d'éclat!

Aus „Les Fenêtres", dix poèmes de Rainer Maria Rilke, illustrés par Baladine, Librairie de France, Paris, 1927.



BALADINE, PORTRÄTZEICHNUNG R. M. RILKE
In Holz geschnitten von G. Aubert

Der Sohn Baladíne Klossówskas „Baltusz“ (eigentlich Baltasard Klossowski) ist ein Wunderkind gewesen und gehört auch heute zu den wesentlichsten Erscheinungen der jüngeren Malergeneration von Paris. Als Elfjähriger schafft er die graphische Folge „Mitsou“, die hinter der Wissenstiefe eines Matisse und der Kraft eines Masereel nicht zurücktritt. Der Stil dieser Zeichnungen erinnert an diese beiden Künstler. Die Folge wurde 1921 mit einer französischen Einführung Rilkes herausgegeben.[10] In dieser geht der Dichter nicht den künstlerischen Werten des Werkes nach, sondern schafft den lieblichen Rahmen für die traurige Geschichte der Katze Mitsou.

Rilkes Begegnungen mit den slawischen Menschen und mit der slawischen Kunst sind von seinem Werk untrennbar. Als unersättlicher Formsucher bekennt der Dichter sich zur mütterlichen Schönheit des Slawentums, als Visionär befestigt er in Rußland und der Ukraine seine östliche Religiosität, als Diener der Dingmystik verlegt Rilke das Zentrum seines Künstlertums in die demütige Askese. Zu lange war er ästhetischer Auskoster einer vergilbten Schönheit. Gepackt von der wuchtigen Größe der Wolga-Landschaft will er jetzt in wahrhaft trunkenem Übermut seine Kräfte unmittelbar aus dem Urquell der Natur schöpfen:

. . . von allen andern will ich abseits gehen,
mein Leben will ich bauen Stein für Stein,
nicht aus den Trümmern fürstlicher Fassaden,
aus Quadern, welche noch in Wassern baden,
aus Bergen, welche noch in Wiesen stehen . . .

Die Sehnsucht nach neuen, noch ungebuchten Sensationen, nach der wilden, unverbrauchten Kraft, die typisch slawische Verzweiflung an der göttlichen Wahrheit (die eigentlich nur eine andere Form des Tiefbewegtseins durch den starken inneren Glauben ist), dies alles wird mit der Intimität der wortgewordenen Seelensprache ausgeschöpft. In den Mund des „nihilistischen“ Polen Kasimir der Novelle „Die Letzten“ legt Rilke die Worte, die im Äther der reinsten Inspiration gebadet sind, die Worte, die für viele über die moderne Kunst Schreibende wie ein Vermächtnis klingen:

„Kunst ist Kindheit nämlich. Kunst heißt, nicht wissen, daß die Welt schon ist, und eine machen. Niemals vollenden. Niemals den siebenten Tag haben. Niemals sehen, daß alles gut ist. Unzufriedenheit ist Jugend. Gott war zu alt am Anfang, glaub ich. Sonst hätte er nicht aufgehört am Abend des sechsten Tages. Und nicht am tausendsten Tag. Heute noch nicht. Das ist alles Grund, den ich gegen ihn habe. Daß er sich ausgeben konnte. Daß er fand, daß sein Buch zu Ende sei mit den Menschen, und nun die Feder fortgelegt hat und wartet, wieviel Auflagen es haben wird. Daß er kein Künstler war, das ist so traurig.“

1 „Wo ist meine Heimat.“
2 „Perdwízschniki“ – Genossenschaft für Wanderausstellungen.
3 „Wrubel“ heißt polnisch „Sperling“.
4 Rilke übersetzt hier wörtlich das volkshafte Sprachbild der Russen: „na bjélom swjéte“.
5 Siehe „Altrussische Ikonen“ in „Das Kunstwerk“, Heft 5, 1947.
6 A. A. Hackel: „Ikonen“, Herder-Verlag, 1950.
7 E. J. Pelenskyi „R. M. Rilke w Kijewi“, Lwiw, 1935 (ukrainisch).
8 Wir veröffentlichen hier dieses Bildnis, ausgeführt vom Holzschneider G. Aubert.
9 Siehe den meinem Aufsatz angeschlossenen Bericht Freya Zöllins.
10 „Mitsou“. Quarante images par Baltusz. Préface de R. M. Rilke, Zürich.



RILKE, GESEHEN VON MERLINE

An Merline

Der Gram ist schweres Erdreich, darin
wurzelt dunkel ein seeliger Sinn,
daß er sich blühend entringe;
wie war in dir, mein stiller Schoos,
alles trotzdem namenlos:
draußen erst heißen die Dinge.

Heißen nach Zweifel und heißen nach Zeit,
aber da legen wir Seligkeit
plötzlich zwischen die Namen.
Und dann tritt auch die reine Hirschkuh
und der starke Stern dazu
in den befriedigten Rahmen.

(die gleichzeitige „Innenansicht")
René

Aus „Lettres françaises à Merline", Paris 1950, Editions de Seuil, handschriftl. auf dem Aquarell von Merline (Klossowska)



PISA, CAMPOSANTO, LEGENDE VON DEN DREI LEBENDIGEN UND DEN DREI TOTEN

Drei Herren hatten mit Falken gebeizt
und freuten sich auf das Gelag.
Da nahm sie der Greis in Beschlag
und führte. Die Reiter hielten gespreizt
vor dem dreifachen Sarkophag,
der ihnen dreimal entgegenstank,
in den Mund, in die Nase, ins Sehn;
und sie wußten es gleich: da lagen lang
drei Tote mitten im Untergang
und ließen sich gräßlich gehn.
Und sie hatten nur noch ihr Jägergehör
reinlich hinter dem Sturmbandlör;
doch da zischte der Alte sein:
– Sie gingen nicht durch das Nadelöhr
und gehen niemals – hinein.
Nun blieb ihnen noch ihr klares Getast,
das stark war vom Jagen und heiß;
doch das hatte ein Frost von hinten gefaßt
und trieb ihm Eis in den Schweiß.

KURT LEONHARD

DIE LEGENDE VON DEN DREI LEBENDIGEN UND DEN DREI TOTEN

Das Wesentliche der zahlreichen Bildgedichte Rilkes ist, daß sie sich nicht aus den Kunstwerken deuten lassen, denen sie neue, oft überraschende Deutungen finden und erfinden. Sie gehen über die wenn auch noch so vollendeten Schöpfungen hinaus, transzendieren sie, indem sie sie mit inneren oder äußeren Wirklichkeiten in Beziehung setzen, die nicht oder nur keimhaft in ihnen enthalten waren. Aber ist für den Dichter nicht alles in jedem und jedes in allem enthalten? Dieses Hinzugebrachte erst macht jene Gedichte zu eigenwüchsigen, ursprünglichen Werken Rilkes, für die das Werk des bildenden Künstlers lediglich auslösender Anlaß war. Ob es sich um den „archaischen Torso Apollons" handelt, um „Orpheus, Eurydike, Hermes" oder „Tanagra", um die Kathedrale mit ihren Bildsäulen, dem Portal, der Fensterrose, dem Kapitäl, — die Teppiche der Dame à la Licorne, Sankt Sebastian, Sankt Georg, Der Stifter, „Letzter Abend", „Corrida", „Spanische Tänzerin" (Zuloaga), „Der Berg" (Hokusai) oder schließlich die berühmten, vieldiskutierten „Saltimbanques" der Fünften Elegie, — niemals ergab sich eine genaue *Übersetzung* irgendeines Vorbildes (mag es auch in einzelnen Fällen noch so überzeugend, etwa in den Museen von Neapel, Rom, Paris identifiziert worden sein) — sondern stets die freie U m s e t z u n g einer empfangenen Anregung — die vom Anlaß eines Bildwerkes genau so ausgehen kann wie von den Anlässen der andern Dinge unserer Umwelt — in ein G l e i c h n i s einmalig persönlichen und eben darum allgemeingültig menschlichen Erlebens. Immer entstehen „Legenden", die in den meisten Fällen ganz selbständig, ohne Kenntnis des Erlebnisanlasses, aufgenommen werden können.

Dies trifft auch zu auf die „Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten", deren Übereinstimmung mit dem einzigartigen Wandbild aus dem Campo Santo in Pisa keiner längeren Ausführungen bedarf.

Über den „Triumph des Todes" orientiert kunstgeschichtlich die schöne Studie von Robert Oertel. Das monumentale Fresko, das die monumentale Pisaner Architektur zum Rahmen hat, entstand etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts und wird dem Francesco Traini zugeschrieben. Aus einem Brief, den Rilke 1903 an seine Frau schrieb, läßt sich vermuten, daß er es nicht nur von Abbildungen kannte, sondern auch im Original gesehen hat:

„*. . . Vielleicht fahre ich vorher von hier aus noch einmal nach Pisa (es ist ja nur eine Stunde — man kann morgens hin und ist abends zurück) um den Camposanto, der . . . diese wunderbaren Bilder hat, die vom Paradiese und vom Tode handeln . . .*" (Bedeutet das „noch einmal" der ersten Zeile, daß er früher schon dagewesen ist?)

Das Gedicht steht in „Der Neuen Gedichte anderer Teil" (1908). Aus stilistischen Gründen möchte ich nicht glauben, daß es vor 1906 geschrieben wurde. Dann stünde es wohl in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Fresko, sondern, wie es bei Rilke nicht selten geschah, irgendwelche neuen Anlässe hätten die Pisaner Erinnerung heraufbeschworen.

Einen solchen Anlaß wird die Beschäftigung mit dem 14. und 15. Jahrhundert geliefert haben. Nach dem Bruch mit Rodin, als der Dichter in der Rue Cassette wieder seine lang entbehrte Pariser Einsamkeit in Besitz nahm, hat er viele altfranzösische Chroniken und Dichtungen jener Zeit studiert. Vielleicht ist ihm dabei auch der „Dit des trois mors et des trois vis" in die Hände gekommen. Diese Parabel gab der uralten, ursprünglich arabischen Legende ihre klassisch-mittelalterliche Ausprägung, in der sie wahrscheinlich auch dem Maler des Pisaner Freskos bekannt war.

Innerhalb der Anordnung der „Neuen Gedichte" steht die „Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten" jedenfalls mitten in der Gruppe von Gedichten, die offenbar (wie auch entsprechende Stellen im „Malte") aus dem Studium des späten Mittelalters hervorgingen: „Der aussätzige König", „Totentanz", „Das Jüngste Gericht" und andere; lauter Gebilde, die nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch in engster Verbindung mit spätmittelalterlicher Malerei oder Graphik stehen, mit der Kunst jenes bettelmönchischen gotischen Naturalis-

mus, dem zugleich ein höfisches Vor-Rokoko gesellt ist. Ganz abgesehen davon, daß gerade eine solche manieristische Mischwelt dem Dichter sehr entsprechen mußte, zeichnet sich die gemeinte Gruppe von Gedichten selbst auch durch eine gewisse Spitzwinkligkeit des Ausdrucks aus, eine oft gespreizte Sprödigkeit und Drastik, einen bewußt das Charakteristische übertreibenden expressiven Realismus und dabei eine makabre Eleganz, die an die Haltungen und Faltenwürfe auf Bildern jener Zeit denken lassen, aber in einem bemerkenswerten Gegensatz zu den weichen impressionistischen Pastelltönen und den bei aller Exaktheit doch verschwimmenden Aquarellnuancen anderer mehr lyrischer Gedichte derselben Sammlung stehen. In Rilkes „Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten" scheinen die Worte stoßweise und gleichsam atemlos dahinzustürzen: nicht zuletzt wird dieser Eindruck erzeugt durch die ausnahmslos männlichen, harten Reime und die Zerhackung der Zeilen durch das Enjambement.

„Schaut her und haltet eure Sinne offen,
versuchet nicht, dem Anblick auszuweichen!"

So beginnt der Schriftrollenspruch, den der alte Eremit auf dem Pisaner Fresko der Jagdgesellschaft vorhält. Es ist verlockend, das Gedicht Rilkes an diese beiden Verszeilen anzuknüpfen. Beide Male, auf dem Fresko wie auf dem Gedicht, herrscht die Dreizahl: Gegenüber dem „dreifachen Sarkophag" hat auch der Maler aus der zahlreichen Jagdgesellschaft drei Personen als Herren besonders hervorgehoben; sie sind gekrönt, denn in der alten Legende handelt es sich um drei Könige; auf dem Fresko ist freilich einer eine Dame, eine Königin, aber diese Einzelheit bemerkt erst der genau Hinsehende, und sie wird in der Erinnerung leicht unwesentlich werden. Rilke wendet nun die Dreizahl weiter auch auf die Sinne an, die diese Reiter offen halten sollen: *„der ihnen dreimal entgegenstank, / in den Mund, in die Nase, ins Sehn."* Diese Aussage, mit der die zweite Strophe einsetzt, gehört syntaktisch noch zur ersten Strophe: dadurch wird sie wie auf der Höhe eines Brückenbogens besonders hervorgehoben, und sie führt auch unmittelbar zum Kulminationspunkt der Bewegungskurve, die das Gedicht beschreibt. Das Entsetzen ist weder vom Dichter noch vom Maler direkt geschildert: auf dem Fresko kommt es vor allem in der Haltung der Pferde zum Ausdruck — Rilke nennt sie „gespreizt" — aber nicht minder eindrucksvoll und auffällig ist doch der vorderste König, der sich als einziger — höchst unschicklich — mit heftiger Gebärde die Nase zuhält. Hier ist der eigentliche Blickfang, bei dem Rilke eingesetzt haben mag. Aber das „Haltet eure Sinne offen" gewinnt bei ihm, dem Dichter der universellen Sinnlichkeit, entschieden die Oberhand. Aus der Dreizahl des Schauens, Riechens, Schmeckens wird die Fünfzahl: *„diese fünffingrige Hand seiner Sinne"* ... *„die mit fünf Hebeln gleichzeitig angegriffene Welt"* ... *„der Sprung durch die fünf Gärten in einem Atem"*. (Urgeräusch, 1919, Ausgew. Werke, S. 278—80). Das Gehör war ja durch die Schriftrolle schon nahegelegt; merkwürdigerweise läßt der Dichter den Alten Worte zischen, die mit den Sinnsprüchen des Freskos überhaupt nichts zu tun haben, aber in ihrem christlich-moralischen Sinn auch wenig nach einer Eigenwilligkeit Rilkes aussehen. Wenn er nicht das „Nadelöhr" (diesen Hinweis auf den vornehmen Stand auch der drei Toten) einfach als Reimwort nötig hatte (das wäre innerhalb der Neuen Gedichte kein vereinzeltes Beispiel einer Inspiration durch den Reimzwang) — dann wäre zu vermuten, daß er einen ähnlichen Satz vielleicht in irgendeiner mittelalterlichen literarischen Fassung der Legende fand. — Den stärksten Akzent des ganzen Gedichtes aber, den Schlußakkord, der die stufenweise abfallenden Wellen der Bewegung auffängt, trägt das Tasterlebnis, die Körperempfindung zwischen Heiß und Kalt. Erhitzung der Jagd und Schreckfrost — *„Eis in den Schweiß"* — diese äußerste Vergegenwärtigung, die das Physiologische in den Vordergrund stellt, das „Sagbare", und das „Unsagbare", Seelische, nur erraten läßt, — entspricht sie nicht ganz der äußerst diesseitigen Vitalität auf dem Fresko, dessen expressiver Realismus das Pathos Dantes mit der Lebensnähe Boccaccios verbindet?

Hinzu kommt die eigentümliche Rilkesche Weltzusammenfassung von den einzelnen, einander durchdringenden Sinnenerlebnissen her. Und hinter allem steht, nicht zu vergessen, wie überall in den „Neuen Gedichten", das hilfreiche Beispiel Rodins, dessen „Löcher und Buckel" so entscheidend für das „Modele" dieser Sprache waren und dessen Werk Rilke in jener neuen plastischen Objektivierung, in jener strengen Ablösung vom bloß subjektiven Bekenntniston bestärkt hatte, die von da ab seine Dichtung über fast alles hinausschob, was früher Lyrik hieß.

A MON GRAND AMI
AUGUSTE RODIN

Mes meilleurs efforts sont enfermés
dans une langue qui n'est pas la
vôtre. Je vous donne ce livre que
vous ne lirez point. En y inscrivant
votre nom glorieux, j'avoue mon
éducation vers un travail intense
et sincère que je dois à votre im-
mense exemple.

Rainer Maria Rilke

Paris, (à notre beau palais rue de Varenne)
en Novembre 1908.

RILKES PERSÖNLICHE WIDMUNG DER „NEUEN GEDICHTE" AN RODIN
Mit freundlicher Genehmigung des Rodin-Museums, Paris



AUGUSTE RODIN, BALZAC-STUDIE, TERRACOTTA, 1893
Photo Eidenbenz, Basel



AUGUSTE RODIN, VOR DEM MEER, VOR 1907
Photo Eidenbenz, Basel

NINO ERNÉ

PLASTIK UND MUSIKALITÄT IN RILKES VERSKUNST

> **Sculpte, lime, cisèle;**
> **Que ton rêve flottant**
> **Se scelle**
> **Dans le bloc résistant! (Gautier)**
>
> **De la musique avant toute chose . . .**
> **(Verlaine)**

Alle Künste sind miteinander verwandt, Zweige vom gleichen Stamm. Es ist nicht unerlaubt, sie zu vergleichen, eine mit der anderen zu beleuchten. Und zwar: nicht nur Michelangelo mit Rembrandt oder Dostojewsky mit Shakespeare, sondern auch Shakespeare mit Watteau und Mozart, die „Kunst der Fuge" mit der Architektur eines Doms. Zumal die Dichter und unter ihnen besonders die Lyriker haben sich gerne verglichen, um zu erkennen, wer sie sind. — So wurden bildende Kunst und Musik zwei Pole, nach denen Lyrik bestimmt werden kann — freilich dienen sie dann nur als geometrische Zeichen, Hilfslinien, die ausgelöscht werden, wenn das Wesen des Gedichtes zutage getreten ist.

*

Auch die Dichtung Rilkes zeigt in ihrer Entwicklung eine wechselnde Annäherung an den einen und den anderen Pol und darüber hinaus ein Bemühen um Vereinigung, wie es in dieser Bestimmtheit vorher nicht ausgesprochen worden war.

Daß der erste Pariser Aufenthalt, der ganz wesentlich ein Erlebnis der Plastik und Architektur war, eine umwälzende Wirkung auf Rilkes Arbeitsweise gehabt hat, ist bekannt. Es bleibt vielleicht noch etwas darüber zu sagen, worin im einzelnen diese Wirkung sich zeigte. Zunächst einmal war ja Rodin selbst, seine unaufhaltsame tägliche Arbeit, sein Handwerk für Rilke Vorbild: *„Es tut mir so furchtbar not, das Werkzeug meiner Kunst zu finden, den Hammer, meinen Hammer, daß er Herr werde und wachse über alle Geräusche. Es muß ein Handwerk stehen auch unter dieser Kunst . . . Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen . . ."* (An Lou Andreas-Salomé, 10. 8. 03)

Aber zugleich, damit verbunden, wurden die Geschöpfe dieser Kunst bedeutend und wegweisend: *„Und wenn ich Menschen suche, so raten sie mir nicht und wissen nicht, was ich meine. Und Büchern gegenüber bin ich ebenso (so unbeholfen), und sie helfen mir auch nicht, als ob auch sie noch zu sehr Menschen wären . . . Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antikischen Dinge — alle Dinge, die vollkommene Dinge sind. Sie wiesen mich auf die Vorbilder hin; auf die bewegte lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen als Anlaß zu Dingen. Ich fange an, Neues zu sehen . . .* (8. 8. 03)

Bisher hatte Rilke sich als junger Narziß in jedem Bild der Welt (und sogar in Gott) gespiegelt: *„Kann mir einer sagen wohin / ich mit meinem Leben reiche . . ."* Jetzt wurde sein Auge ein Spiegel der Welt, der bewegten lebendigen Welt, einfach und ohne Deutung gesehen. Mit dürren Worten gesagt: es war die Wandlung vom Subjektiven zum Objektiven. Sie fand ihren Übergang im Buch der Bilder und ihren vollständigen Ausdruck in den Neuen Gedichten, die nicht umsonst diesen Titel erhielten und deren erstes in den lapidaren Satz mündet: *„Du mußt dein Leben ändern."* Dieser Archaische Torso Apollos weist dem Leser den Weg, bis zu der ebenfalls als Ding angeschauten Rosenschale. Nicht nur Bildwerke sind hier nachgeschaffen, die Kretische Artemis, das Grabmal eines jungen Mädchens, das Portal, eine Pietà, ein Damen-Bildnis aus den achtziger Jahren; sondern auch die Gestalten der biblischen und griechischen Mythologie erscheinen in ihrer Haltung, ihrer Gebärde, ihrem Ausdruck: Samuels Erscheinung vor Saul, Josuas Landtag, Esther, Orpheus, Eurydike, Hermes, Alkestis. Selbst die drei Gesänge David singt vor Saul, die doch unmittelbar

Nike von Samothrake, Paris, Louvre
Photo Schneider-Lengyel, Schwangau



„Aber die Nike von Samothrake, die Siegesgöttin auf dem Schiffsrumpf mit der wundervollen Bewegung und dem weiten Seewind im Gewand ist mir ein Wunder und wie eine ganze Welt. Das ist Griechenland. Das ist Strand, Meer und Licht, Mut und Sieg."

An Clara Rilke. Paris, am 26. Sept. 1902

der Musik zugehören, beschwören das Bild zweier Menschen, aneinandergekettet (*„Du am Jungen, König, ich am Alten."*) und getaucht in ein Helldunkel, das an Rembrandts Gestaltung des gleichen Themas denken läßt. Und nun erinnern wir uns auch der barocken hinreißenden Bewegung im Bilde des Knaben: *„Dunkel, aber mit einem Helm von Gold / der unruhig glänzt..."* Das Karussell endlich könnte von Monet oder Renoir gemalt sein und die berühmten Flamingos stammen erklärtermaßen von Fragonard ab.

*

Von den reizenden Fingerübungen der Ersten Gedichte dürfen wir absehen. Aber blicken wir zurück auf den Band der Frühen Gedichte, in dem Rilkes Stimme zum ersten Mal einen ganz eigenen, unverwechselbaren, wenngleich von ihm selbst später verworfenen Ausdruck fand. Er ist reiner Klang, Musik, traumhaftes Singen einer jugendlichen Seele. Hier gibt es keine klar profilierten Gestalten, sondern nur die Träger von zwei Gefühlswelten: den Jüngling und das Mädchen. Genauer gesagt: den einen Jüngling Rilke und die vielen unbekannten, mehr geahnten als geschauten Mädchen. *„Ich bin so jung. Ich möchte jedem Klange / der mir vorüberrauscht, mich schauernd schenken..."* So beginnt der junge Dichter. Er singt seine *„frühverliehnen Lieder dem Abend zu"* und sogar die Rosen singen, erst die roten allein, *„und dann fallen mit ihren Düften / leise, leise die weißen ein..."*
Im Buch der Bilder können wir die Umwandlung verfolgen, von den Gedichten aus Worpswede und Schmargendorf (vor allem Musik und Zum Einschlafen zu sagen) zu den neuen Gedichten der Pariser Zeit. Es ist Rilkes Experimentierbuch, er hat darin alle erdenklichen stilistischen Freiheiten (Rhythmenwechsel, schwebende und versetzte Betonung...) erprobt, die gegebenen Maße solange bearbeitet, bis sie ihm „mundgerecht" schienen. Hier erwarb er die verstechnische Sicherheit, die dann den einheitlichen, klaren Stil der Neuen Gedichte prägen konnte.

*

Ein Jahrzehnt, bis 1912, stand Rilkes Stil unter dem Einfluß der bildenden Kunst. Dann geschah die zweite, noch tiefere Wandlung und eine Neuordnung seiner Werkstatt. Aus ihr entstanden die Duineser Elegien, die Sonette an Orpheus und die Fragmente.

Das Gedicht Wendung leitet die Späten Gedichte ein, wie der Torso Apollos am Eingang zu den Neuen Gedichten gestanden hatte:

Denn des Anschauns, siehe, ist eine Grenze.
Und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.
Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk
an den Bildern in dir...

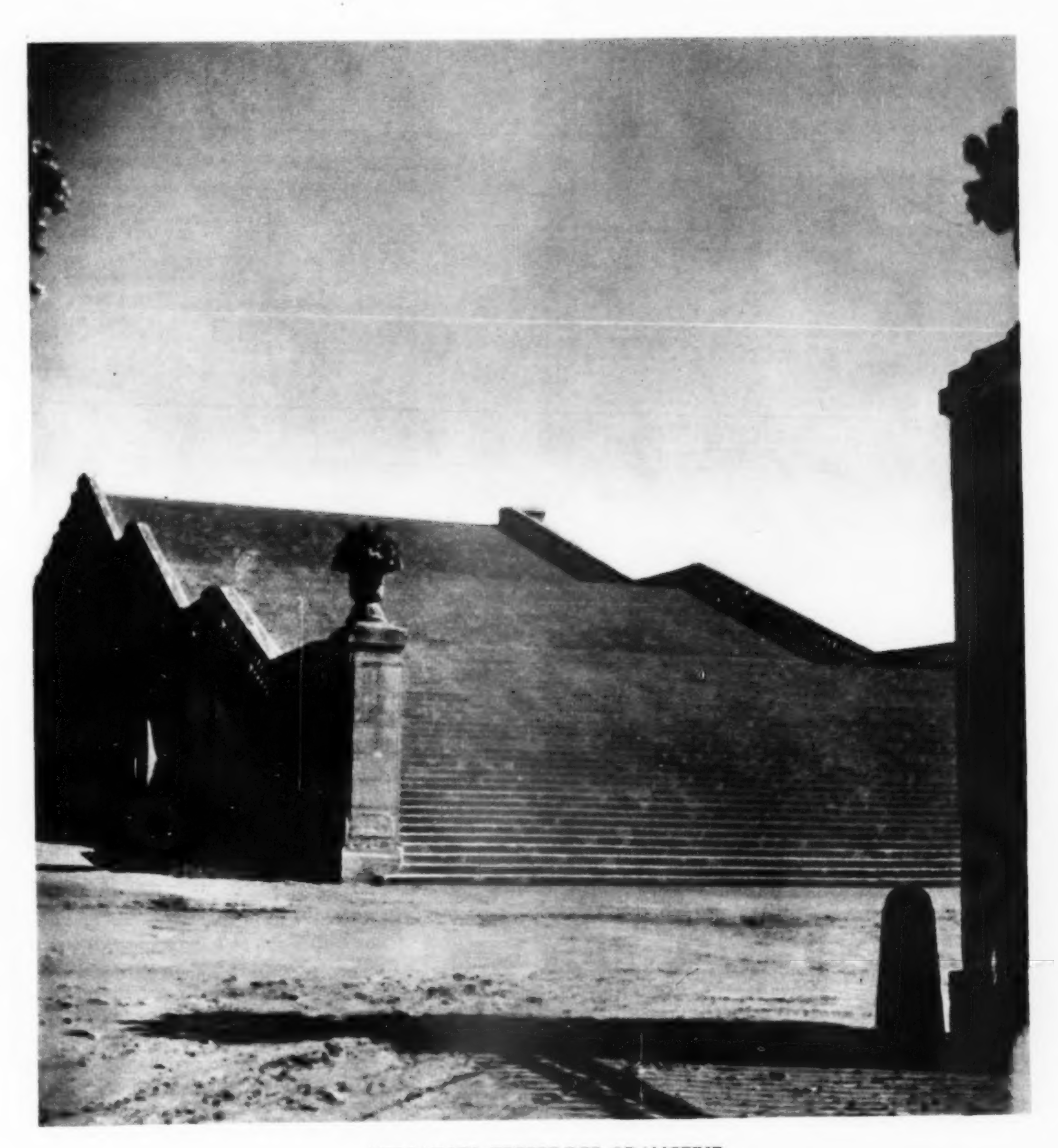
Und wie konnte dieses Herz-Werk getan werden? Womit es wecken?

Die Antwort gibt ein Fragment aus der gleichen Zeit:

Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen,
hoher Vorwurf, dicht vor dem Herzen erhoben,
das nicht so wogend empfand, das sich schonte.
Mein Herz: da
sieh deine Herrlichkeit. Hast du nicht immer Genüge,
minder zu schwingen? Aber die Wölbungen warten,
die obersten, daß du sie füllst mit orgelndem Andrang.

Für die Duineser Elegien bietet keine einzelne Statue, kein Bildwerk mehr einen Vergleich an. Sondern die mit Orgelmusik erfüllte Kathedrale, der riesige Zusammenklang von Bildern und Tönen. Die zehn Elegien sind Rilkes Versuch, den Tempel, den der Zeitgeist nicht mehr kennt, *„innerlich zu bauen, mit Pfeilern und Statuen, größer!"* Und in den Sonetten an Orpheus wagte er noch einmal die große Synthese, indem er das feste Gefüge des Sonettes so stark mit flutendem Klang erfüllte, daß es sich weitete oder auch, hin und wieder, zerbarst; daß aber, unbedingt, *„wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang"*. Dazu gehörig, doch nur in die Idee einbezogen, als Werk vereinzelt, so stehen die Fragmente rings um den Bau der zehn Elegien. „Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens..." Klage und vor allem jenes Gedicht, in dem das unauflösbare Geheimnis von Rilkes später Kunst gedeutet — oder doch zögernd angedeutet ist:

Musik: Atem der Statuen, vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache, wo Sprachen
enden, du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.



VERSAILLES, TREPPE DER ORANGERIE



PAUL CÉZANNE, MONT STE.-VICTOIRE VOM ZUGANGSWEG ZUM „CHATEAU NOIR" GESEHEN, 1895–1900

ELSE BUDDEBERG

RILKES CÉZANNE-BEGEGNUNG

Das erste Halbjahr des Jahres 1907 war für Rilke erfüllt gewesen von Arbeitsanspannung und Einsamkeit, schwer ertragen, ohne sommerliche Erfrischung, im heißen Paris. Nun war dem Sommer ein früher, kalter, regnerischer Herbst gefolgt; er fand Rilke in Abspannung und Übermüdung vor. Er hatte vage Reisepläne und die Sehnsucht nach irgendeiner Veränderung; aber er war entschlußlos und gehemmt. Es war der Rilke, der noch immer, wie in seiner Frühzeit und in der Rodin-Zeit, nach einem Arbeitsrhythmus suchte und ihn nicht finden konnte. Immer da, wo er einer großen hingebenden Arbeitsintensität bei schaffenden Künstlern begegnete, wie bei Rodin, wie soeben noch vor den Werken Van Goghs und nun plötzlich vor denen Cézanne's im Salon d'Automne, war er auf das nachhaltigste berührt. Liest man die Briefe aus dem Oktober 1907 an Frau Clara Rilke,[1] in denen sich ganz allmählich ein erschütternder Eindruck der Werke Cézanne's, von Brief zu Brief sich steigernd, gleichsam vor den Augen des Lesers niederschlägt, so ist es zu-

nächst das immerwährende Arbeiten-Können des großen Malers, das Rilkes rückhaltlose Bewunderung, ja geradezu seinen Neid erregt. Auch Cézanne hatte es vorgelebt, was allmählich Rilkes eigene feste Einsicht geworden war, ohne daß er damals schon immer die Kraft besessen hätte, dieser Einsicht gemäß zu leben: Die härteste Einsamkeit des schaffenden Künstlers ist die unerläßliche Bedingung für das Entstehen des großen Kunstwerkes. Da ist nicht jemand der lebt, der am Tage mehr oder weniger lange Stunden arbeitet und darüber nachsinnt, wie er seine Arbeitsintensität noch steigern könne. In Rilke geht vielmehr die Sehnsucht um, daß Leben und Arbeit in Eines verschmelze; daß dieses Leben dann *„nicht leben heißen müsse, sondern arbeiten"*, wie er es schon früher einmal ausgedrückt hatte. Noch war in Rilke Leben und Arbeit nicht in diese Dichte zusammengeflossen; aber daß es einmal so sein möge, — das war der Stachel in seiner Seele.

Der Brief vom 9. Oktober 1907, nach den Präludien einiger kurz vorausgegangener Äußerungen, gibt die Schilderung der Arbeitswut Cézanne's während seiner letzten dreißig Lebensjahre. In innerlicher Bewegung aus tiefer Einfühlung mit dem alten kranken und mißtrauischen Manne erzählt Rilke Zwiespalt und Fron dieses freudlosen Lebens nach; das innige Verständnis für den Maler erwächst aus Rilkes eignen menschlichen und künstlerischen Nöten. Die letzten Worte des Briefes sagen das sehr verhalten aus: *„Das wollte ich Dir alles erzählen; es hängt ja mit vielem um uns und mit uns selbst an hundert Stellen zusammen."* Rilke erkennt, was Cézanne mit seiner Kunst wollte; er weiß es hellsichtig aus dem in diesem Lebensaugenblick erreichten Stadium seiner eignen Produktivität. Cézanne nannte es „la réalisation". Was aber meint diese ein ganzes Künstlerleben hindurch so zäh zwischen Verzweiflung und immer wieder aufsteigender Hoffnung unablässig gesuchte réalisation? was war es was es zu verwirklichen galt? Zunächst ist darunter der Zusammenschluß der ‚Wirklichkeit' zu verstehen, in der der Künstler als schauendes Wesen und als Maler existiert. Die Verdichtung dieser Cézanne'schen Wirklichkeit hängt auf das engste zusammen mit dem was Rilke schon in seiner frühen Zeit die ‚Dingwerdung' genannt hatte. Die Subjekt-Objekt-Relation auf dem Grunde einer fraglos für sich bestehenden Objektivität und einer ihr unabhängig gegenüberstehenden Subjektivität war schon für den Rilke der Frühstadien des Malte Laurids Brigge und einiger der wesentlichsten „Neuen Gedichte" als das geläufige Vehikel zur Aneignung von ‚Welt' überholt. Im näheren Umgang mit Rodin war ihm deutlich geworden, daß das was uns umgibt, nicht einfach nur aufzunehmen und zu benutzen oder abzuschildern ist. Die äußeren Gegenstände werden vielmehr erst dann zu ‚Dingen' im Sinne Rilkes, wenn sie durch den Menschen hindurchgehend, von ihm in diesem Hindurchgehen selbst dazu geformt worden sind. Gegenstände sind in der Außenwelt; aber nur der Mensch kennt Dinge, mit denen er lebt. Das Verhältnis zu den Dingen als ein tief innerliches, vom „Unsichtbaren" her bestimmtes, ist ohne ein schöpferisches menschliches Tun nicht zu fassen und nicht zu gestalten. Es konnte, so wie es sich allmählich in Rilke ausgebildet hatte, nur von einem Künstler konzipiert werden, für den im spontanen Vollzug des „innen verwandelns" die Autarkie des Subjektes einerseits und des Objektes andererseits überstiegen worden war. Mit dem Tun des „innen verwandelns" ersteht ein neuer Wirklichkeitsbegriff; die innige Verbindung und Durchdringung von Ding und Mensch schaffen eine andersartige als die übliche, und zwar eine gesteigerte, ‚Realität', die dem was durch die Cézanne'sche réalisation erreicht werden sollte, sehr verwandt ist. Ohne das von echter Spontaneität getragene Verhältnis zu den Dingen wäre Rilke nicht der Dichter geworden, der diese ganz bestimmte Form dichterischer Gestaltung durchsetzen konnte, die wir mit seinem Namen verbinden. Sein Verhältnis zu den Dingen vollendet sich wohl in der dichterischen Formgebung; es ist aber von der menschlichen Existenz als solcher, wie er sie schließlich begriff, nicht abzulösen. Die Beziehung zu den Dingen, die daraus hervorgehende neue Wirklichkeit und endlich der sich ergebende metaphysische Ort des menschlichen Daseins sind nur vom ganzen Seinszusammenhang zu verstehen, so wie er sich zuletzt für Rilke hergestellt hatte: Der Seinszusammenhang als solcher bedarf eines gestalterischen Tuns des Menschen um sich zu schließen, er bedarf dazu auch des Menschen, der nicht schaffender Künstler sein muß; wenn es auch dieser ist, der mit sich selbst in einem ausgezeichneten Maße den Ort des menschlichen Daseins darstellt. Erst Rilkes Spätwerk hat die metaphysische Gründung seines Weltbildes voll ausgebildet; und die Cézanne-Begegnung ist ein Meilenstein auf diesem Wege.

Es ist ungemein aufschlußreich, an den Briefen aus dieser Zeit und an der gleichzeitigen und weiter verfolgten Produktion Rilkes zu erkennen, daß sein Wirklichkeitsbegriff, immer neu gespeist aus seinem lebendigen Verhältnis zu den Dingen, sich schon ganz selbsttätig nach dieser Richtung hin orientiert hatte, in der Cézanne mit dem Wort von der „réalisation de mes sensations" unermüdlich auf dem Wege gewesen war. Beider künstlerische réalisation hatte ein Ziel, das schon immer höher und ‚wirklicher' lag als jede sogenannte Realität. Die unerhörte Kraft der künstlerischen Darstellung Cézanne's, die das Mittel der ‚Abstraktion'[2] nur brauchte, um das Wesenhafte eines jeden Dinges in die verdichtetste Anschaulichkeit zu bannen, erfaßte Rilke an den Werken des Malers, weil er selbst mit der Handhabe des dichterischen Wortes etwas sehr Ähnliches erstrebte: *„Das Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein (Cézannes) eignes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hineingesteigerte Wirklichkeit, das war es, was ihm die Absicht seiner Arbeit schien,"* — so schrieb Rilke. Man beachte jedes einzelne Wort dieses Satzes: Die Wirklichkeit, die hier gesucht wird, ist eine durch menschliches Tun verdichtete Wirklichkeit, die über die bloße Realität hinausgesteigert wurde. Erst im Durchgang durch die Seele des Menschen er-

reicht sie ihre Unzerstörbarkeit, und durch ein künstlerisches Tun tritt sie in die äußere Erscheinung. Zunächst muß die Kraft der Anschauung im Künstler selbst so etwas wie ein Ding erzeugt und eine Verkörperung seiner Empfindungen und Eindrücke bewirkt haben. Dann erst, wenn dieses Ding in ein Kunstding umgesetzt wird, kann von ihm das auch für andere „Überzeugende" ausgehen, was nur durch die „erreichte Gestalt" vermittelt wird. Rilke wird diese Gestalt sein ganzes Leben im dichterischen Wort zu realisieren suchen.

Rilke geht mit einer befreundeten deutschen Malerin, die er für „ruhig und nicht literarisch abgelenkt" hielt, zu Cézanne's Gemälden. Mit jedem Wiedersehen merkt er immer mehr, *„was das für ein Ereignis ist"*. Und voll tiefster Zustimmung zitiert er diese Künstlerin, die zu sagen wußte: „Wie ein Hund hat er davorgesessen und einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht." Auf das rein Malerische der Arbeitsweise Cézanne's eingehend, wird an Hand eines unvollendet gebliebenen Bildes festgestellt, daß Cézanne nur gemalt habe, *„was er gewußt hat"*, — und darum andere Stellen frei ließ, *„weil er das noch nicht gewußt hat."* Es handelt sich um die berühmten leer gebliebenen Stellen auf Cézanne's Bildern. Der Künstler wußte um sie und nannte auch sie, wie es scheint diesmal beschönigend, „Abstraktionen" (im einfachen Wortsinn von „Weglassen"). Er führte sie darauf zurück, daß das Auge in seinem hohen Alter die Farbeindrücke, die das Licht hervorbringen, gleichsam nicht mehr so eng aneinanderschließen könne, um ihm als Maler zu erlauben, die Leinwand völlig zu bedecken[3]. Jedlicka[4] hat darauf hingewiesen, daß in der späteren Malerei Cézanne's die weißen Flecke eine grundsätzlich andere Bedeutung haben: „Man kann sie die ‚schwarzen' Stellen seiner Malerei nennen. Cézanne selber hat sie durchaus als solche betrachtet." Sie bezeichnen nämlich die Grenze seiner Gestaltungskraft. Cézanne mußte sich eingestehen — und er hat es sich eingestanden — daß seine malerische Methode[5] solange keinen Anspruch auf Vollendung haben könne, als es ihm nicht gelungen war, diese leeren Stellen mit den ihm selbst eignen künstlerischen Mitteln zu überwinden. Von dieser soviel späteren Erkenntnis aus, haben die Worte des Briefes: *„Er machte nur was er wußte, nichts anderes"*, eine tiefere Bedeutung, als sie Rilke selbst bewußt gewesen sein konnte. Das was hier „nicht gewußt" worden war, — nicht nur in einem einzelnen Bild, sondern ganz grundsätzlich nicht, — hat Cézanne bis an sein Lebensende „nicht gewußt". Dem Portrait Vollards gegenüber, der ihn auf eine kleine unbedeckt gebliebene Stelle aufmerksam gemacht hatte, war noch mit den hinhaltenden Worten begegnet worden, er wolle diese Millimeter ausfüllen: „Wenn meine Sitzung im Louvre gut ausfällt, werde ich morgen vielleicht den rechten Ton treffen."[6] (Sie sind leer geblieben.) Die Einfügung einer neuen Farbnuance im Übergang von einem Modulationsausgangspunkt zu einem benachbarten hätte vielleicht die ganze Farbrechnung umgeworfen, womit in den Augen des Malers das Bild zerstört gewesen wäre. Und das Mittel, die Konturen mit einem schwarzen Strich zu ziehen und so die Farben gegeneinander abzugrenzen, war ihm schon längst als ein Fehler erschienen „défaut qu'il faut combattre à toute force". In diesem einen seiner letzten Briefe aus dem September 1906 bekommt dasselbe Problem des Vollard-Bildnisses, nun als ein grundsätzliches erkannt, den tragischen Klang allerschmerzhaftesten Zweifels: „Arriverai-je au but faut cherché et si longtemps poursuivi? Je le souhaite; mais tant qu'il n'est pas atteint, un vague état de malaise subsiste, qui ne pourra disparaître qu'après que j'aurai atteint le port, soit avoir réalisé quelque chose se développant mieux que par le passé, et par là même devenant probant de théories, qui, elles, sont toujours faciles; il n'y a que la preuve à faire de ce qu'on pense qui présente de sérieux obstacles." Allein das Studium nach der Natur sollte die Hindernisse überwinden; und so heißt es immer wieder lakonisch-obstinat: „Je continue donc mes études."

Rilke und die Malerin vergleichen in der Ausstellung „artistische Sachen, die Cézanne in Paris unter dem Umgang mit andern gemacht haben mochte mit seinen eigensten in Bezug auf die Farbe". Sie erkennen: in diesen letzteren geht die Farbe völlig auf in der Verwirklichung des Dinges, das es zu machen gilt: *„Es ist wie auf die Wage gelegt: das Ding hier und dort die Farbe; nie mehr nie weniger als das Gleichgewicht erfordert."* In einem andern Brief Rilkes findet sich aus der Einfühlung des Dichters eine sehr treffende Kennzeichnung der ‚réalisation', hinter der manche spätere kunstwissenschaftliche Beschreibung dieses Prozesses beschämt zurückbleiben muß: *„Diese Arbeit, die keine Vorlieben mehr hatte, keine Neigungen und keine wählerischen Verwöhntheiten, deren kleinster Bestandteil auf der Wage eines unendlich beweglichen Gewissens erprobt war und die so unbestechlich Seiendes auf seinen Farbeninhalt zusammenzog, daß es in einem Jenseits von Farbe eine neue Existenz, ohne frühere Erinnerungen, anfing."* Hier ist erfaßt, wie die réalisation mehr ist als eine formgewollte Wiederherstellung der Realität auf der Leinwand. „Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt," — der ‚Realist' Goethe wußte es: so gewiß, das Gesehen-Haben der Realität *vor* dem Schauen liegt, so gewiß gehört die réalisation *in* den Bereich des Schauen.

L'étude concrète de la nature", — so schreibt Cézanne im Mai 1904. Rilke konnte im Herbst 1907 diesen Brief nicht kennen und doch berührt gerade er fast wörtlich das in diesem Zeitpunkt für Rilke entscheidende Problem des „sachlichen Sagens". Cézanne umschreibt es für die Malerei mit folgenden Worten: L'artiste doit dédaigner l'opinion qui ne repose pas sur l'observation intelligente du caractère. Il doit redouter l'esprit littérateur, qui fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie — l'étude concrète de la nature — pour se perdre trop longtemps dans de spéculations intangibles." Angesichts des Naturverhältnisses, wie Rilke es an den Bildern Cézanne's erkennt, revidiert er das eigene, so

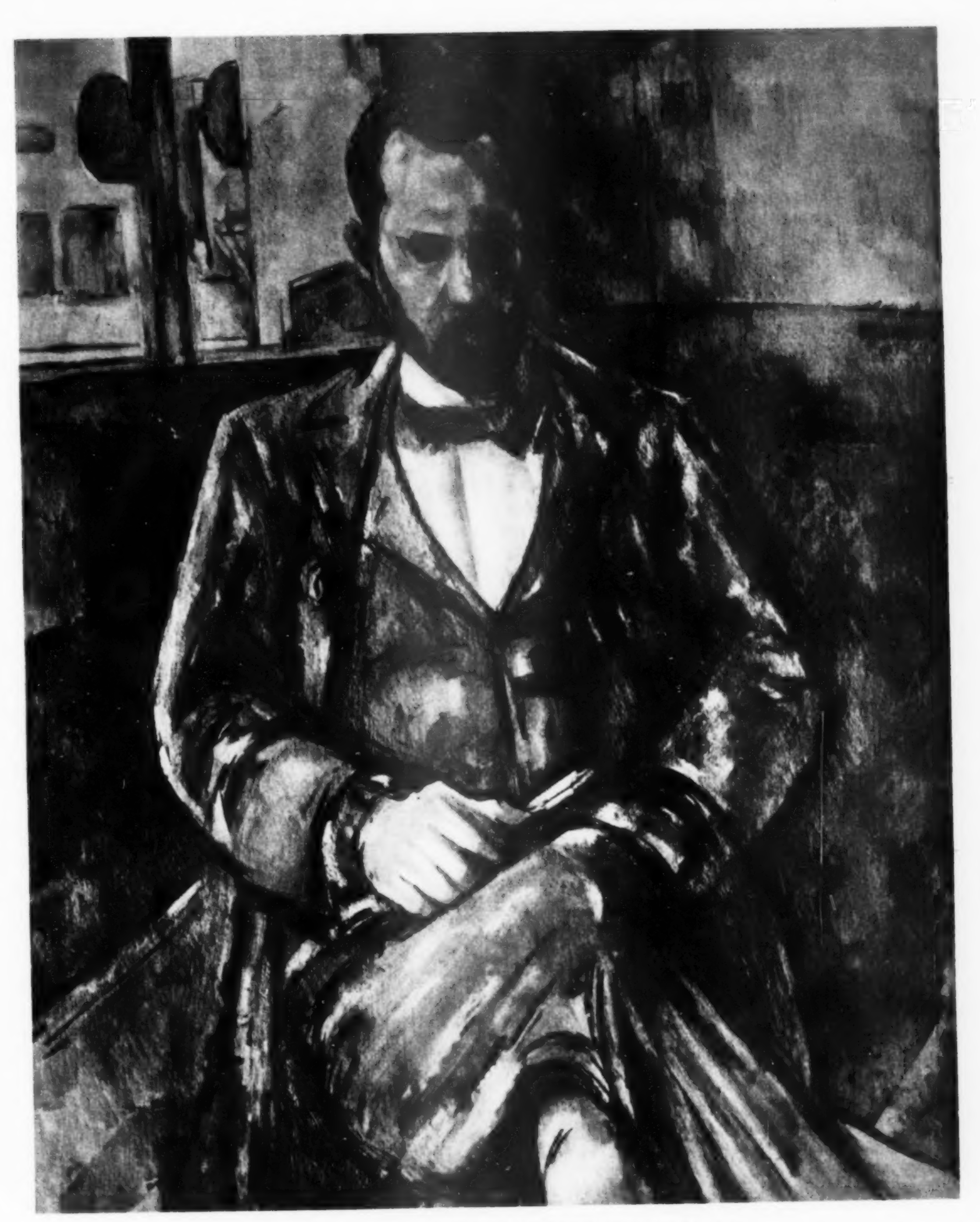
wie es etwa zur Zeit des Stundenbuches bestanden hat: *„Aber damals war mir die Natur noch ein allgemeiner Anlaß, eine Evokation, ein Instrument, in dessen Saiten sich meine Hände wiederfanden; ich saß noch nicht vor ihr; ich ließ mich hinreißen von der Seele, welche von mir ausging ... Ich schritt einher und sah nicht die Natur, sondern die Gesichte, die sie mir eingab. Wie wenig hätte ich damals vor Cézanne, vor Van Gogh zu lernen gewußt. Daran wieviel Cézanne mir jetzt zu tun gibt, merk ich, wie sehr ich anders geworden bin."*
Rilke sollte noch von einer andern Seite ganz unerwartet eine Bestätigung für sein „anders-geworden-Sein" erfahren. In einer Sonder-Ausstellung Mitte Oktober 1907 sah er Zeichnungen Rodins wieder, die er aus der Zeit seiner Zusammenarbeit mit dem Meister kannte. *„Ja, kannte ich sie? Wie vieles schien mir anders seither (ist es Cézanne? ist es die Zeit?)"* Gerade war der zweite Teil seines Rodin-Buches abgeschlossen; und nun spricht er aus, was ihn bereits während der Abschlußarbeiten gehemmt haben mochte. Damals[7] hieß es: *„Ich muß mich noch etwas unbeirrt halten, solange der zweite Teil meines Rodin-Buches noch nicht geschrieben ist. Dabei dürfen gewisse Verschiebungen des Standpunktes noch keine Rolle spielen, sie würden vieles zerstören, was von einfacher Ordnung war, und mir doch nicht geläufig genug sein, um ein neues, ebenso klares und im tiefsten Sinne richtiges Verhältnis von Einsichten aufkommen zu lassen."* Man spürt es dem Brief an, wie sehr er bemüht war den *„Vortrag[8] noch ganz gelten lassen zu dürfen ... wenn gleich ich auch schon anfange zu verstehen, daß vieles darin Erkannte vielleicht zu den Ansprüchen gehört, die Rodin uns stellen gelehrt hat, nicht zu denen, die sein Werk von Fall zu Fall erfüllt."* Die Grundlage von Rilkes Verhältnis zu Rodin war nicht nur aus menschlichen Gründen sondern auch aus der zu dieser Zeit in Rilke langsam sich anbahnenden künstlerischen Wendung unsicher geworden. Nun, im Oktober, angesichts der Zeichnungen weiß er es deutlicher: *„Was ich vor zwei Monaten darüber geschrieben hatte, rückte zurück bis an die Grenzen der Gültigkeit."* Die *„Deutung und Deutbarkeit störte mich, beschränkte mich gerade, wie sie mir sonst allerhand Weite zu eröffnen schien."* Es ist eben diese Weite der Auslegung, die den Raum für die „Evokationen" und die „persönlichen Einsichten" offen läßt, aus denen auch die Lyrismen und das ‚espressivo' des Rodin-Buches hervorgegangen sind. Nun weiß er, daß das dem Verkehr mit dem Kunstwerk unangemessen ist. Und wo diese Haltung durch den bildenden Künstler selbst in etwa ausgelöst wird, wie in einigen der ihm neu begegnenden fünfzehn Blätter von den Tänzerinnen des Königs Sisowath, steht das Kunstwerk noch diesseits der Linie hinter der die wirklich große Kunst beginnt. Er beschreibt diese Blätter in liebevoller Einfühlung, die noch von der alten fast zärtlichen, nun etwas wehmütigen Zuwendung zu der Person des großen Bildhauers getragen wird. Aber er notiert auch: *„Fast raffiniert hat er es wieder gewußt, jeden Zufall für sich zu gewinnen ... Blumen, denkt man; ... Getrocknete Blumen. Natürlich las ich bald, nachdem ichs gedacht habe, in seiner glücklichen Schrift irgendwo: ‚Fleurs humaines'. Fast schade, daß er nicht uns überläßt, so weit zu denken ..."* Die Absage an die einstmaligen Evokationen gilt also nicht nur gegenüber der Natur; und diese Absage ist es, aus der er die Anregung Clara Rilkes zurückweist, über Cézanne zu schreiben. Denn: *„Nur der ist berechtigt, über (diese Bilder) zu schreiben, wer sie ruhig in ihrem Vorhandensein zu bestätigen wüßte, ohne an ihnen mehr und anderes als Tatsachen zu erleben."* Cézanne hatte zu Gasquet gesagt: Des Künstlers „ganzer Wille soll Schweigen sein. Er soll die Stimmen der Voreingenommenheit in sich verstummen lassen, gehorchen, schweigen, ein vollkommenes Echo sein." Und Rilke meinte damals, es sei dem Künstler notwendig, *„auch noch über die Liebe hinaus zu kommen; es ist ja natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht: zeigt man es aber, so macht man es weniger gut; man beurteilt es statt es zu sagen."*
Rilke erkennt das Gedicht Baudelaires „Une Charogne" als jenen Schnittpunkt in der allgemein-künstlerischen Entwicklung zum sachlichen Sagen, das in der Cézanne'schen Malerei objektive Anschauung geworden ist: *„Erst mußte das künstlerische Anschauen sich soweit überwunden haben, auch im Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das mit allem andern Seienden, gilt. Sowenig eine Auswahl zugelassen ist, ebensowenig ist eine Abwendung von irgendwelcher Existenz dem Schaffenden erlaubt: ein einziges Ableben irgendwann drängt ihn aus dem Zustand der Gnade, macht ihn ganz und gar sündig."* Eine solche Abwendung hat der reife Cézanne sich nicht gestattet. Das war es, was ihm in allem unerbittlich schweren Ringen um die réalisation „das gute Gewissen" gegeben hat, was ihn „ganz innen irgendwie" trotz seines freudlosen Lebens „glücklich" sein ließ. In diesen so erfaßten Zusammenhängen erinnert Rilke daran, wie Flaubert[9] die Legende von St. Julian dem Gastfreien *„mit soviel Umsicht und Sorgfalt wiedererzählte."* Es war der Künstler in Flaubert, der die *„Entschlüsse des Heiligen mitbeschloß und ihnen glücklich zustimmte und zurief." „Das sich zu dem Aussätzigen-Legen und alle eigene Wärme bis zur Herzwärme der Liebesnächte mit ihm Teilen: dies muß irgendwann im Dasein eines Künstlers gewesen sein, als Überwindung zu einer neuen Seligkeit." „Gewiß fände man unter seinen (Cézanne's) früheren Arbeiten solche, in denen er sich gewaltig überwand zu der äußersten Liebesmöglichkeit."* So ist Rilke auf das tiefste berührt, als er erfuhr, daß Cézanne Baudelaires Gedicht *„noch in seinen letzten Jahren auswendig wußte und Wort für Wort hersagte"*. Diese äußerste Liebesmöglichkeit, die auch noch das Entsetzenvollste als ein Seiendes umfaßt, die keine Auswahl mehr zuläßt, erkannte Rilke nun als die unerläßliche Vorbedingung für jede große künstlerische Gestaltung. *„Die eigentliche Arbeit, die Fülle der Aufgaben, alles fängt erst hinter diesem Bestehen an."*

Hiermit ist der Punkt aufgezeigt, der von Rilkes Begegnung mit der Malerei Cézanne's ganz konkret in sein eignes Schaffen hinüberweist. Gewiß hatte Rilke schon „irgendwo" Bilder Cézanne's gesehen — „*befremdet und unsicher*". „Und dann lange nichts und plötzlich hat man die richtigen Augen." Er spricht es nun aus: „*... innerhalb meines Lebens ist diese unerwartete Berührung, so wie sie kam und sich Platz schaffte, voller Bestätigung und Bezug. Dieser führte von der Sachlichkeit des Sagens in Cézanne's Malerei über die Brücke von Baudelaire's „Une Charogne" und Flaubert's „St. Julian" zu den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" und den „Neuen Gedichten Anderer Teil"*.

Am Ende eines Briefes, fast wie nebenbei, stößt man auf einen Satz, der, zögernd zunächst, den Herzpunkt der Erschütterung durch die Begegnung mit Cézanne ein erstes Mal andeutet: Rilke hielt die Korrekturen zu den Neuen Gedichten in Händen und schreibt: „*In den Gedichten sind instinktive Ansätze zu ähnlicher Sachlichkeit.*" Clara Rilke antwortete zustimmend; (Rilke hatte ihr Gedichte geschickt, die dann zu den Neuen Gedichten Anderer Teil zusammengefaßt werden sollten). Dankbar sagt er: „*Was Du nun sagst und herzlich feststellst, das vermutete ich irgendwie, wenngleich ich nicht hätte angeben können, wie weit in mir jene Entwicklung schon verwirklicht ist, die dem immensen Fortschritt in den Cézanneschen Malereien entspricht ... Es ist garnicht die Malerei, die ich studiere ... Es ist die Wendung in der Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit lange wahrscheinlich auf dieses eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt.*"

Der Malte, dieses „schwere, schwere Buch", hatte schon jahrelang auf Rilke als eine kaum zu bewältigende Aufgabe gelegen, — unvollendet im Herbst 1907, blieb es das noch auf weitere Jahre hinaus. Das soeben zitierte erste zögernde Bekenntnis, ermutigte sich im gefundenen Verständnis von Frau Clara Rilke: Er kommt in einem weiteren Brief auf den Malte und dessen Zusammenhang mit Baudelaire und Flaubert zurück. Aus seinen nun befestigten Einsichten heraus schreibt er: „*Und mit einem mal (und zum ersten) begriff ich das Schicksal des Malte Laurids Brigge. Ist es nicht das, daß diese Prüfung ihn überstieg, daß er sie am Wirklichen nicht bestand, obwohl er in der Idee von ihrer Notwendigkeit überzeugt war, so sehr, daß er sie so lange instinktiv aufsuchte, bis sie sich an ihn hängte und ihn nicht mehr verließ?*" Und weiterhin heißt es: „*Nun muß eines Tages die Zeit und Gelassenheit und Geduld da sein, um an den Aufzeichnungen weiter zu schreiben; ich weiß jetzt viel mehr von ihm, oder doch, ich werde es wissen, wenn es nötig wird ...*". Die Sachlichkeit des Sagens ist in diesem Buche bis zu einem Ausmaße geleistet, die Rilke später selbst schaudern ließ. In die „Aufzeichnungen" sind die Gedanken über Baudelaire und Flaubert, so wie sie sich angesichtes der Cézanne-Bilder zum Zusammenhang geschlossen hatten, als eigene Erkenntnisse des Malte eingegangen. Rilke selbst hat mit diesem Buch das „Bestehen" der äußersten Liebesmöglichkeit, das er an St. Julian Flauberts erfaßte und in den Bildern Cézanne's bestätigt fand, als Voraussetzung für „die eigentliche Arbeit" selbst geleistet. Malte war untergegangen; sein Dichter blieb hinter diesem Werk für Jahre zurück als dessen „Rekonvaleszent". Erst nach schwerer Überwindung des Niederbruchs erhebt sich Rilke zu seiner eigentlich gültigen Leistung, den Duineser Elegien, den Sonetten an Orpheus und den letzten Gedichten, die in diesen Umkreis gehören. Was „*im Malte konflikthaft zusammengezogen ... dort beinah zum Beweis führte, daß dieses ins Bodenlose gehängte Leben unmöglich sei*" — dieses Leben „*wird in den Elegien aus den gleichen Gegebenheiten heraus ... wieder möglich, ja es erfährt hier diejenige endgültige Bejahung, zu der es der junge Malte, obwohl auf dem richtigen Wege ‚des longues études' noch nicht führen konnte.*"[10]

Der Zusammenhang Cézanne's mit den „Aufzeichnungen" ist deutlich geworden; die Beziehung des Malte zu den Duineser Elegien — wenn auch als eine solche mit gleichsam umgekehrten Vorzeichen — hat Rilke selbst in dem soeben zitierten berühmten Elegienbrief angedeutet. Er hatte sich in „*die pure, die unverdünnte Einsamkeit*" des Bergschlößchens Muzot im Schweizer Kanton Wallis zurückgezogen, gewärtig des Sich-Vollendens der Elegien, denen schon fast zehn Jahre seine eigenste innerste Bereitschaft gegolten hatte. Zu einem Zeitpunkt (Brief vom 24. Dez. 21), der unmittelbar den stürmischen Schöpfungstagen Anfang Februar 1922 vorausging, in denen die Sonette und die Elegien Ereignis werden sollten, erinnert sich Rilke noch einmal Cézanne's für sein, Rilkes eignes schweres Lebensproblem: das der bedingunglosen Einsamkeit. Der äußere Anlaß ist die — schon zu einigen andern Malen — ausgesprochene Ablehnung, von einer Arbeit Kenntnis zu nehmen, die sich mit seiner eignen Produktion befaßt. Rilke tut es mit äußerster Vorsicht und Schonung für den Betroffenen — unter dem Hinweis auf „*das unendlich Großartige und Erschütternde in der Erscheinung Cézannes*", der „*während fast vierzig Jahren, ununterbrochen im Innern, in der innersten Mitte seines Werkes geblieben*" war. Gewiß wäre einzuräumen, daß seine, Rilkes, Einstellung zu den ihn betreffenden literarischen Äußerungen einer Schwäche entspringe; aber für sein „konsequent ablehnendes Verhalten (zieht er) doch noch ein eigentümliches Recht" aus dem „bedeutenden Beispiel" Cézanne's: „*Ich meine nämlich, daß, sobald ein Künstler einmal die lebendige Mitte seiner Betätigung gefunden hat, nichts für ihn so wichtig ist, wie sich in ihr zu halten ... Die meisten Künstler ... (die das nicht tun) verwirren sich heillos und verlieren einen Teil ihrer wesentlichen Unschuld an die Sünde, ihr Werk von außen überrascht, es gekostet es mit-genossen zu haben!*" An Cézanne aber, als an dem, der in der innersten Mitte seines Werkes verharrt hatte, hofft Rilke „*einmal zu zeigen, wie die unerhörte Frische und Unberührtheit seiner Bilder dieser Obstination zu verdan-*



PAUL CEZANNE, BILDNIS AMBROISE VOLLARDS, 1899

ken bleibt". — Rilke hat diese Absicht nicht mehr ausgeführt. Jedoch ein paar Monate vorher — wieder im Zusammenhang mit dem Einsamkeitsproblem, wieder im Hinblick auf den Malte, und im ahnenden Vorblick auf die sich endlich ankündigenden Elegien, schrieb er von Muzot aus: *„Wenn ich in mein Gewissen schaue, sehe ich nur ein Gesetz, unerbittlich befehlend: mich in mich selbst einzuschließen und in einem Zuge diese Aufgabe beenden, die mir im Zentrum meines Herzens diktiert wurde. Ich gehorche."* Und dann spricht er die Bedeutung Cézanne's aus, mit Worten, die das tief gefühlte Denkmal eines großen Dichters für einen großen Maler darstellen. Unter der Voraussicht auf die ersehnte Vollendung seines eignen entscheidenden Werkes geschrieben, sind sie ein Mahnmal für alle große Kunst überhaupt: *„Cézanne begriff es wohl, als er während der letzten dreißig Jahre seines Lebens sich von alldem entfernte, das ihn, wie er sich ausdrückte, ‚festhaken' konnte, und als er, gläubig und den Traditionen ergeben wie er war, es sich dennoch versagte, zum Begräbnis seiner Mutter zu gehen, um keinen Arbeitstag zu verlieren. Das hat mich wie ein Pfeil durchdrungen, als ich es wußte, aber wie ein flammender Pfeil, der, indem er mein Herz durchbohrte, es in einer Feuersbrunst von Klarsicht zurückließ. Es gibt wenig Künstler in unsern Tagen, die diese Hartnäckigkeit begreifen, diesen heftigen Eigensinn, Aber ich glaube, daß man ohne ihn immer an der Peripherie der Kunst bleibt, die schon genügend reich ist, uns angenehme Entdeckungen zu gestatten, aber an der wir uns dennoch nur wie ein Spieler am grünen Tisch aufhalten, der, während ihm mitunter mancher ‚Coup' gelingt, nichtsdestoweniger dem Zufall ausgeliefert bleibt, der nichts ist als der gelehrige und geschickte Affe des Gesetzes."*

---

[1] Rainer Maria Rilke, Briefe aus den Jahren 1906–1907, Insel-Verlag 1930, S. 356 ff.

[2] Die viel und oft mißbräuchlich zitierte Behandlung der Natur gemäß Zylinder, Kugel und Kegel, z. B. Brief vom 15. April 1904 in „Cézanne, Correspondance", Paris 1937, Deutsche Ausgabe, Rentsch-Verlag Erlenbach, Zürich und Leipzig.

[3] Brief vom 23. Okt. 05: „. . . les sensations colorantes, qui donnent la lumière sont cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats."

[4] In der Einleitung zu der deutschen Übersetzung der Cézanne-Briefe (Eugen Rentsch Verlag) S. 43.

[5] Jedlicka a. a. O. S. 44 ff. ordnet dieses Versagen mit überzeugender Begründung in Cézanne's Methode der „modulations" ein.

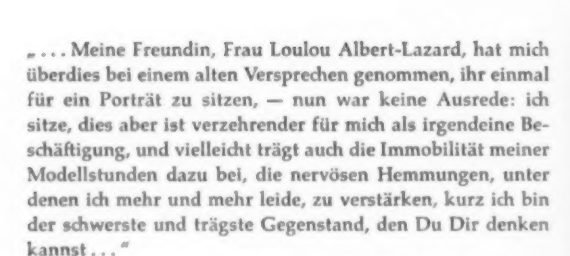
[6] Vollard, Paul Cézanne, deutsche Übersetzung, München 1921, S. 111.

[7] Brief vom 28. Juni 1907.

[8] Der dem zweiten Teil des Rodin-Buches zugrunde liegt.

[9] Meier-Graefe, „Paul Cézanne, München 1923[5]", nennt Flaubert den Bruder Cézanne's. Rilke hatte M. G. im Oktober 1907 oft vor den Bildern des Malers gesehen.

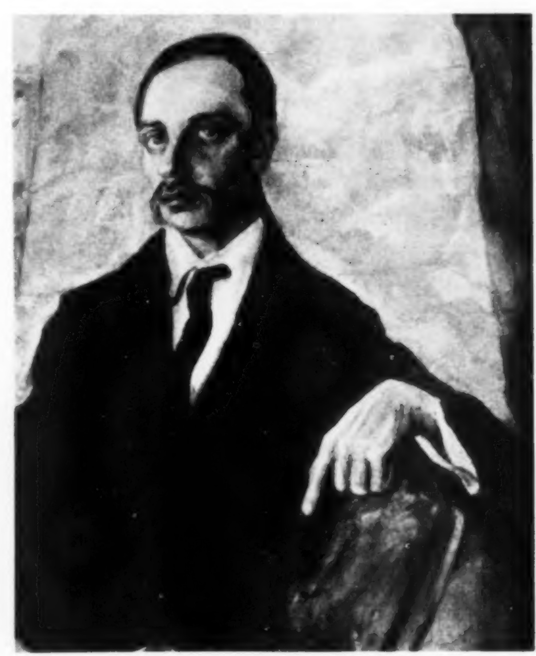
[10] Brief 21/26, S. 332.



„. . . Meine Freundin, Frau Loulou Albert-Lazard, hat mich überdies bei einem alten Versprechen genommen, ihr einmal für ein Porträt zu sitzen, — nun war keine Ausrede: ich sitze, dies aber ist verzehrender für mich als irgendeine Beschäftigung, und vielleicht trägt auch die Immobilität meiner Modellstunden dazu bei, die nervösen Hemmungen, unter denen ich mehr und mehr leide, zu verstärken, kurz ich bin der schwerste und trägste Gegenstand, den Du Dir denken kannst . . ."

Dein alter René

Aus einem Brief an Oswald von Kutschera am 2. Juni 1916



L. ALBERT-LAZARD, BILDNIS R. M. RILKE, 1916

PETER H. VON BLANCKENHAGEN

RILKE UND »LA FAMILLE DES SALTIMBANQUES« VON PICASSO

Ohne Zögern dürfen wir sagen, daß Rilkes Duineser Elegien der wichtigste deutsche Beitrag zur Lyrik des 20. Jahrhunderts sind. Einzigartig nach Inhalt und Form, voller Anspielungen, Andeutungen, ganz neuer Anwendungen der Alltagssprache, sind diese schwierigen Gedichte Gegenstand wiederholter Interpretationen im Französischen und Englischen ebenso wie im Deutschen gewesen. Dennoch sind sie keineswegs ausgeschöpft; ihr voller Gehalt ist noch nicht verstanden und bleibt eine Aufgabe für die Zukunft. Es gehört u. a. zur Themenstellung dieses Aufsatzes, einen Beitrag zu dieser Sinndeutung zu geben.

Man weiß, daß die Fünfte Elegie durch ein Werk der bildenden Kunst angeregt wurde:[1] Picassos Bild „La Famille des Saltimbanques", jetzt als Leihgabe der Chester Dale Collection im Art Institute, Chicago. Diese Beziehung zu einem anderen Kunstwerk ist keine Ausnahme in Rilkes Dichtung, aber hier liegt ein besonderer Fall vor wegen der Qualität beider Werke. Die Elegie gehört zu den wichtigsten Gedichten, die Rilke je schrieb, und das Bild ist eines der wichtigsten, die Picasso je schuf. Seine „Akrobaten" sind nicht allein das Hauptwerk der sogenannten rosa Periode des Künstlers, sondern auch eines seiner schönsten Werke, ja vielleicht eines der besten Gemälde des 20. Jahrhunderts. Eine so enge Verbindung zwischen einem Meisterwerk der Malerei und einem Meisterwerk der Dichtkunst ist in der Tat singulär und erfordert deswegen eine spezielle und durchgeführte vergleichende Analyse.

Das Problem ist sogar noch komplizierter als man annehmen möchte, denn das Bild ist nicht die einzige äußere Quelle des Gedichtes. Rilke hat einmal in einem Brief eine Akrobatentruppe beschrieben, die er sah, als er in Paris lebte. Also müssen wir den folgenden Weg einschlagen: wir beginnen mit der Analyse des Bildes, wenden uns dann dem Briefe zu und versuchen schließlich eine Interpretation der Elegie selbst.

Wenn es wahr ist, daß künstlerische und dichterische Schöpfungen mehr vom Geiste einer Epoche aussagen als irgend etwas anderes, dann haben wir begründete Hoffnung, in der Analyse dieser beiden Kunstwerke zu einem etwas tieferen Verständnis unseres Jahrhunderts zu gelangen. Und das ist die andere Zielsetzung der folgenden Betrachtungen.

Um mit einem einfachen aber bedeutungsvollen Punkte zu beginnen: das Bild, 1905 gemalt, ist sehr groß; sein Umfang mißt nicht weniger als 213 auf 230 cm. Das ist schon an sich äußerst ungewöhnlich. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Bilder viel kleiner geworden; die Neigung zum Monumentalen ist fast verschwunden und gewissermaßen verdächtig geworden. Treffen wir auf große Bilder, so sind sie meist weder groß gesehen noch monumental. Weder die großen Cézannes noch die umfängliche Darstellung des Seineufers von Seurat könnten im eigentlichen Sinne des Wortes monumental genannt werden. Aber Picassos Bild besitzt genau diese Eigenschaft; die schlichte Größe der Komposition steht sehr überzeugend dafür ein. In der Sprache der Kunstgeschichte nennt man es ein „Gruppenbild". Merkwürdigerweise ist auch dieses scheinbar herkömmliche Thema gar nicht häufig in der modernen Malerei. Impressionistische Gruppenbilder sind entweder „Genre" oder Landschaften mit Staffage. Toulouse-Lautrec oder Degas benutzen Figuren in Gruppenkompositionen lediglich als Bestandteile einer besonderen Atmosphäre und als Darstellungsmittel bestimmter Handlungen; und auf den meisten impressionistischen Bildern verschwimmen die menschlichen Gesichter in einem Nebel von Licht und Farben, kaum wichtiger als Bäume oder Tische, Blumen oder Früchte. Spätere Maler, wenn sie überhaupt für Gruppenbilder Interesse haben, lösen die menschliche Gestalt in reinen Ausdruck fragmentarisierter Formen und Farben auf. Aber in Picassos Werk sehen wir eine schlichte, beinahe klassische Gruppe wohlunterschiedener Personen, die ohne irgendeine Tätigkeit vor einem Hintergrunde existieren, der keine Landschaft ist. Eine monumentale Gruppe menschlicher Gestalten — dies und nur dies ist gegeben, vielleicht zum ersten Male seit dem Ende der klassischen Periode europäischer Malerei.

Die Gruppe stellt eine Akrobatenfamilie dar: das ist keineswegs neu. Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts sind Zirkusse, Akrobaten, Clowns und Tänzerinnen zu Lieblingsthemen der französischen Malerei geworden. Hier jedoch, wiederum zum ersten Male, erscheint das vertraute Motiv vollständig gewandelt. Diese Akrobaten sind nicht danach angetan, die besondere Atmosphäre des Theaters oder der Arena zu erzeugen, wie etwa jene von Toulouse-Lautrec. Sie treten nicht auf; sie sind. Ihre Profession wird einzig durch die Kostüme angezeigt, die sie tragen; nichts weist auf die Bühne hin oder auf ihre regelmäßigen Vorstellungen. Die Personen selbst sind miteinander nicht so sehr als Zirkustruppe verbunden, sondern vielmehr als Glieder einer Familie. „La Famille des Saltimbanques" ist der Titel des Bildes. Die Urform menschlicher Gemeinschaft, die Vereinigung von Eltern und Kindern: das ist der Bildgegenstand. Aber

die Familie besteht in der Tat aus Akrobaten; es muß also die Frage aufgeworfen werden: warum solch eine Familie? Wir werden versuchen, diese Frage mit einer einfachen Beschreibung der Komposition zu beantworten.
Wir beginnen mit der Feststellung, daß die sechs dargestellten Personen in drei kompositionelle Teile gegliedert sind; drei Figuren links, zwei in der Mitte und eine rechts. Das ist eine höchst ungewöhnliche Anordnung, die jede Art simplen Gleichgewichtes ausschließt. Dennoch besteht sicherlich ein Ausgleich: er erfüllt sich in einem erstaunlich kühnen Wechsel des kompositionellen Gewichts der drei Teile. Das Übergewicht der linken Gruppe wird dadurch beschränkt, daß zwei Figuren von rückwärts dargestellt und alle drei sehr eng miteinander verbunden sind. Die beiden Jungen in der Mitte sind frontal und mit deutlichen Umrissen hingestellt. Die einzelne Frau rechts ist jedoch von den anderen vollständig getrennt; sie ist die einzige, die sitzt; sie ist in die rechte Bildecke vorgeschoben und fällt dadurch beinahe nicht nur aus der Gruppe, sondern aus dem Rahmen heraus. Ihre räumliche Position läßt sie sogar bedeutsamer und eindruckvoller erscheinen als die wuchtige Gruppe der drei Personen zur Linken; während die Mittelgruppe, in größere Ferne gerückt und nur aus zwei Kindern bestehend, ihren Rang durch ihren Platz in der genauen Mitte des Bildes gewinnt.
Wir sehen, daß eine klare und strenge Ausgewogenheit, wenn auch verborgen und vergeistigt, die Komposition bestimmt. Dieses Gleichgewicht ist indessen in keiner Weise statisch, sondern durch und durch dynamisch. Eine eindeutig gerichtete und energiegeladene Kurve führt das Auge des Betrachters von Figur zu Figur. Sie beginnt mit dem kleinen Mädchen, geht weiter über den Mann zur Linken, wendet um und führt zu dem dicken Mann, der einen gewissen Ruhepunkt darstellt; dann aber setzt sie sich fort zu dem Jungen mit der Trommel, wendet wieder um und gleitet zu dem kleinen Bruder neben ihm herab, um ihr Ziel in der Frau rechts zu erreichen. Diese Richtung ist vollkommen eindeutig; es ist unmöglich, den entgegengesetzten Weg zu verfolgen, und außerdem kann die Kurve nur dreidimensional verstanden werden. Sie beginnt in einer gewissen Entfernung vom Betrachter, führt dann noch weiter in die Tiefe und stößt schließlich in den Vordergrund vor. Wie eine Achterbahn schwingt sie erst langsam herum und in die Höhe, um Triebkraft zu gewinnen, und saust schließlich herab und nach vorn. So groß ist die Energie der Kurve, daß sie tatsächlich den eigentlichen Bildraum hinter sich zu lassen scheint: wir stellen uns vor, daß sie sich über die Komposition hinaus irgendwohin in unsere Richtung fortsetzt, nicht geradewegs auf uns zu, sondern schräg an uns vorüber, und auch uns hinter sich läßt. Die Richtung und die Beschleunigung dieser Kurve werden verstärkt durch die Blicke der beiden Jungen und der Frau. Ihre Augen blicken parallel in die gleiche Ferne: sie blicken irgendwohin über das Bild hinaus, sogar über den Betrachter hinaus — dieses Irgendwohin liegt in seinem Rücken. Dies scheint von größter Wichtigkeit zu sein, denn durch diese Blicke gewinnt das Bild seine eigentümliche Qualität gleichzeitiger Entfernung und Unmittelbarkeit, stiller Entrückung und bedrängender Nähe.
Das verborgene und doch wohlkonstruierte Gleichgewicht, völlig originell, eigenwüchsig, keiner klassischen Kompositionsweise vergleichbar, und der dynamische Schwung der Kurve, der die Figuren miteinander und mit unserer eigenen Welt in Beziehung setzt, — beide geben dem Werk seine einzigartige Gewalt. Die Aktivität, die ihm innewohnt, könnte kaum größer sein, aber sie ist rein geistig und bleibt unbeeinflußt von irgendeiner äußerlich sichtbaren Bewegung. Fünf Personen stehen und eine sitzt, alle vollkommen bewegungslos.
Die Standhaltung, die sie einnehmen, verdient jedoch eine besondere Beachtung. Das Mädchen, der Mann und die beiden Jungen stellen ihre Füße in der gleichen Weise. (Ein aufmerksamer Betrachter wird bemerken, daß der alte Mann, seltsam genug, nur ein Bein hat. Sein rechtes ist weggelassen, sicherlich weil sein rotes Trikot den klaren Umriß von des Mädchens linkem Bein beeinträchtigt hätte.) Die Stellung hat etwas Künstliches. Es ist die Ausgangsstellung von Akrobaten, die sich aufgepflanzt haben, um ihren Auftritt zu beginnen; doch, wie wir sahen, weist nichts in dem Bild auf irgend einen solchen Auftritt hin. Im Gegenteil ist gerade die Haltung der Ruhe in allen Gestalten betont. Die Fußstellung ist den Akrobaten, scheint es, so zur Gewohnheit geworden, daß sie sie unbewußt eingenommen haben. Normalerweise kündigt die Stille dieser Haltung Bewegung an — dies ist wichtig —, aber hier wird keine Bewegung folgen. Darum ist die charakteristische Standhaltung sinnlos, sie unterstreicht nur die völlige Ruhe, indem sie sie in ein ergreifendes Gleichnis von Gegenstandslosigkeit umdeutet.
Davon finden wir noch viel mehr in dem Bild. Zunächst sind es die Gebärden. Nur zwei Figuren berühren einander. Die linke Hand des Mädchens wird von der rechten Hand des Mannes neben ihr gehalten, aber dieses Fassen ist empfindungslos und zufällig. Das Mädchen dreht ihren Kopf weg, der Mann sieht es nicht an. Seine linke Hand liegt auf seinem Rücken, leer und ungebraucht; so sind auch die Hände des kleinen Jungen, sie hängen herab und berühren kaum den Saum seines Schals. Am bedeutsamsten aber ist die Gebärde der Frau. Eine Hand liegt auf ihrem Schoß, halb offen wie die Hand einer Bettlerin, die andere berührt wie abwesend Schulter und Haar, sich selbst überlassen, als berührte sie etwas Unbekanntes, das nicht zum gleichen Körper gehört. Diese sehr bezeichnende Geste wird von dem Jungen in der Mitte genau wiederholt. Weiter: wie halten der Junge, der dicke Mann und das Mädchen ihre verschiedenen Dinge angefaßt? Nichts ist da von menschlicher Energie oder auch nur Willen, nichts was diese Gegenstände mit den Personen verbindet; sie gleichen eher gefrorenen Traumgestalten als lebendigen menschlichen Wesen.



PABLO PICASSO, LA FAMILLE DES SALTIMBANQUES
Courtesy of the Art Institute of Chicago

Bedeutsamer noch als all das ist der charakteristische Blick. Die eng verschränkte Gruppe zur Linken ist nicht durch Blicke verbunden. Eher vermeiden sie es, einander anzusehen. Die beiden Jungen sehen zu ihrer Mutter hin, aber sie ist nicht das Ziel ihrer Blicke; höchstens ein Hindernis für diesen Blick, der viel weiter in die Ferne geht. Seine Richtung ist jedoch dieselbe wie bei dem der Mutter. Jetzt sehen wir, daß genau diese Richtung der Augen dreier Personen den Ablauf der Kompositionskurve entscheidet, strafft und beschleunigt. Diesem Blick ist es zuzuschreiben, daß das Bild bei aller Abseitigkeit so stark mit etwas in unserem Rücken verbunden ist, so sehr, daß wir uns fast bewogen fühlen, uns umzudrehen und diesem Blick zu folgen. Täten wir es, wir sähen in jene Leere, auf welche diese Figuren ihre Augen geheftet halten. Zudem sind diese Augen nur dunkle Schatten, ohne Pupillen, ohne Form oder Glanz. Es scheint wichtig, sich klar zu machen, daß die Kraft ihres Ausdrucks durch den leeren Abstand zwischen den Knaben und ihrer Mutter zur Geltung gebracht wird.

Die Betrachtung dieses leeren Raumes führt uns zur Beschreibung der „Landschaft", in welche die Figuren gestellt sind. Es ist in Wirklichkeit gar keine Landschaft, sondern ein weites leeres Gebiet ohne Form und ohne Grenzen: eine Wüste. Die extrem hohe Horizontlinie bezeichnet einen formlosen und ungegliederten Bereich, der unendlich ist, unmenschlich, sonnenlos, schattenlos. Erst eine ins einzelne gehende Betrachtung des Originalgemäldes zeigt, wie meisterhaft Picasso diese Wüste gemalt hat, wie er es fertig gebracht hat, wirklich *die* Wüste zu malen. Die Farbe scheint ein Rotgelb zu sein, aber in Wirklichkeit findet sich die gesamte Farbenskala, die in dem ganzen Bild verwendet wird, in der Eintönigkeit der Wüste wieder. Die Farbe der Wüste wiederholt und spiegelt tatsächlich die vollständige Farbigkeit der Gestalten, erweckt dadurch die Figuren selbst zu einem zweiten Dasein und verbindet sie mit ihrer Umgebung. Die Ähnlichkeit der Farben in Figuren und Landschaft geht bisweilen so weit, daß zum Beispiel der Körper des Jungen in der Mitte völlig von der Wüste aufgesogen würde, wären nicht seine Umrisse so deutlich gezogen; und wirklich ist dies bei der Frau beinahe der Fall. Ihr Rock ist nur schwach umrissen; seine Farben wechseln von Dunkelorange zu staubigem Graugelb und versinken dadurch tatsächlich in die Farbe des Bodens. Ihre Beine sind von dem wüstenfarbigen Rock bedeckt; es bleibt unklar, worauf sie eigentlich sitzt. So scheint sie aus dem Boden heraufzuwachsen wie eine Pflanze, sehr viel näher mit der Erde verbunden als die anderen Gestalten. Hier erkennen den Einklang von *kompositionellem* und *expressivem* Sinn. Wären die Umrisse des Rockes deutlich gezeichnet, dann fiele die Figur wirklich aus der Gruppe heraus, ja über den Rahmenrand hinweg, und Gleichgewicht und Einheit wären ebensosehr zerstört wie die Bedeutung der Komposition. Diese erstaunliche Stellung in der äußersten Bildecke ist in zwiefacher Hinsicht notwendig und wurde ermöglicht durch ein sehr einfaches und kaum erkennbares Detail. — Je mehr wir das Bild betrachten, um so mehr erscheint uns die Frau als sein wichtigster Teil, sein geistiges Zentrum. Dieses Zentrum ist so weit wie möglich entfernt von dem mathematischen Mittelpunkt der Leinwand. Wir müssen nun diese Figur sorgfältiger analysieren. In der Farbe der Gewänder sind Orange und Blau kombiniert, die beiden Grundfarben des ganzen Bildes. Das Gesicht hat fast gar keine Farbe, das gilt auch für alle andern Figuren. Die Gesichter sind in dem staubigen Graugelb gemalt, das die Wüste charakterisiert. Einzig jedoch die Frau trägt einen Hut, einen merkwürdigen Strohhut augenscheinlich, der mit billigen Blumen geschmückt und nicht wirklich auf ihren Kopf gesetzt ist, sondern irgendwie darüber schwebt. Wie der Rock versinkt dieser Hut kaum unterscheidbar in der Wüste, die auf solche Weise den Kopf der Frau in sich hineinzieht, obgleich sie ihn gar nicht wirklich berührt. Der Umriß des Gesichtes, der so wesentlich ist, mußte also deutlich sein, und doch sollte der Kopf ebenso völlig wie der Körper in die Wüste getaucht erscheinen. All dies erklärt freilich nicht den eigentümlichen Charakter von tragischer Vergeblichkeit, den der Hut in seinem Schmuckbemühen der ganzen Gestalt gibt. Die vermutlich künstlichen Blumen, die ihn schmücken, entsprechen dem Blumenkorb des Mädchens. Beide sind billig und staubig, traurige Überbleibsel einer nicht länger mehr blühenden, einer unfruchtbaren Erde, wo einsame, verlorene und vereinzelte Menschen einem unbekannten, von irgendwoher drohenden äußeren Schicksal preisgegeben sind.

Einsamkeit, Ratlosigkeit und Sinnlosigkeit sind die Worte, zu denen uns eine Analyse der Figuren selbst geführt hat; dieselben Worte, mit denen wir auch ihre Umgebung beschreiben müssen; in der Tat die eigentlichen Worte zur Charakterisierung des ganzen Bildes.

Es gab eine Zeit — und die Vorgänger Picassos haben sie gemalt — wo solch eine gemeinsame Tätigkeit wie die von Akrobaten eine echte personale Vereinigung begründen und spiegeln und dadurch vielleicht die Einheit der Familie symbolisieren konnte. Ihre Vorführungen bedeuteten gewissermaßen das Glück einer wohlausgewogenen und echten Zusammenarbeit. In einer auseinandergebrochenen und vereinzelten Welt mag eine Akrobatenfamilie tatsächlich die letzte Möglichkeit menschlicher Gemeinschaft symbolisieren, wo jeder auf die Hilfe und das Verständnis der andern baut und vertraut. Immer ist aber doch ein Element der Künstlichkeit dabei, eine glatte Virtuosität, die dem Sinn der Familie, ihrem gesellschaftsbegründenden Sinn, widerspricht. Es handelt sich wirklich um einen Widerspruch zu sozialem Leben als solchem, um eine Ausnahme und einen Sonderfall. Vieleicht ist dies ein Grund, weshalb Künstler so oft von Akrobaten sich anregen ließen, so großen Gefallen daran fanden, ihnen zu begegnen und ihr Leben darzustellen. In Picassos Werk zum Beispiel ist die Anzahl der Akrobatenbilder überaus groß. Akrobaten sind von Berufs wegen abgesondert, vereinzelt und allein; und wenn sie eine Fa-

milie bilden, dann stellt diese Familie die verlorene menschliche Gemeinsamkeit sehr viel deutlicher dar als irgend eine andere, deren Zerfall etwa nur zufällig sein könnte. Zwei Jahre früher, 1903, malte Picasso solch eine Familie von Durchschnittsbürgern, das „Frühstück im Freien der Familie Soler" in Lüttich. Ein Elternpaar und mehrere Kinder sind hier voneinander abgesondert und blicken nicht zueinander, sondern geradeaus zum Betrachter. Dieses Bild muß als eine Art Vorläufer der „Saltimbanques" verstanden werden. Die Erfordernisse ihres Berufes nötigen diese Personen, zusammen zu sein; sie müssen miteinander bleiben, unfähig, andere Beziehungsmöglichkeiten zu suchen, und dadurch nur noch endgültiger vereinzelt und in der Wüste der Welt verloren, lieblose und sinnlose Bruchstücke zerbröckelter Menschheit.

*

Als Rilke im Juli 1915 nach einer geeigneten Stelle Ausschau hielt, wo er den Sommer verbringen könnte, bat er Frau Hertha König, die frühere Eigentümerin von Picassos Gemälde, um die Erlaubnis, ihre Wohnung in München während ihrer Abwesenheit bewohnen zu dürfen. Er schrieb, daß er keine besonderen Ansprüche stelle:

„... höchstens würd ich mich mal einen Nachmittag lang vor den Picasso setzen, der mir Mut gibt zu dieser Anfrage, ebenso wie die Gewißheit, daß ich in Ihren guten Räumen vielleicht in Handumdrehen in die Arbeitsverfassung verfallen würde, die ich seit Monaten nicht kannte. Ich könnte mich auch im Picassozimmer ans Arbeiten setzen, beim Balkon, das wäre unbeschreiblich herrlich ..."

Und er beendet diesen Brief mit dem Satz: *„Ich würde mich ‚Wächter am Picasso' schreiben."* Wenig später schrieb er an einen Freund: *„... sitze vorläufig hier in der Wohnung von Bekannten mit dem schönsten Picasso (den „Saltimbanques"), in dem so viel Paris ist, daß ich, für Augenblicke, vergesse."* Und bevor er Frau Königs Haus verließ, nahm er ein drittes Mal auf das Bild Bezug: *„Diese Zimmer muß ich morgen verlassen, da die Eigentümerin vom Lande zurückkommt, mit ihnen den großen herrlichen Picasso, an dem ich nun seit fast vier Monaten gewohnt habe."*

Diese drei Briefstellen zeigen deutlich genug die große Wichtigkeit, die Picassos Werk für Rilke gehabt haben muß, aber was er darüber sagt, erscheint eigentlich recht seltsam. Er erwartet, das Bild werde ihm in seinem eignen Werk weiterhelfen; er nennt es den schönsten Picasso und findet „soviel Paris" darin, daß er „vergessen" kann, d. h. den Krieg vergessen. Wenn wir nicht wüßten, von welchem Bild Rilke spricht, dann würden wir sicherlich eher an eines der munteren und heiteren impressionistischen Bilder denken, als an die „Akrobatenfamilie". Wie kann dieses Bild „Mut geben" und nicht viel eher bedrücken, wie kann man „Paris" darin finden?

In Paris war es indessen geschehen, daß Rilke einmal eine Akrobatengruppe beobachtet hatte. Er beschrieb sie in einem Briefe von 1907:[2]

„Ich war eben im Luxembourg: davor, nach dem Pantheon zu, hat wieder Père Rollin mit den Seinen sich ausgebreitet, derselbe Teppich liegt da, dieselben abgelegten Mäntel, dicke Wintermäntel, sind über einen Stuhl gehäuft, auf dem gerade noch so viel Platz bleibt, daß der kleine Sohn, der Enkel des Alten, mit seinem ernsten großen Gesicht ein klein wenig hinsitzen kann (eben soviel als nötig ist, daß es ein Sitzen wird) zwischen der Arbeit. Das ist alles, wie vor einem Jahr. Aber Père Rollin, der die schweren Gewichte schwenkte, „arbeitet" nicht mehr und sagt kein Wort. Er ist aufs Trommeln gesetzt. Rührend geduldig steht er da mit seiner Kraft, die nicht mehr zu brauchen ist, obwohl sie für das Trommeln noch ein bißchen zu groß ist. Er trommelt viel zu oft, dann pfeift ihm sein Schwiegersohn, und er hört auf, erschrocken, und entschuldigt sich mit einer Bewegung seiner schweren Schultern und tritt umständlich auf das andere Bein. Aber im nächsten Augenblick muß er wieder angepfiffen werden, der Alte: er trommelt schon wieder. Er weiß es kaum. Er könnte immerzu trommeln; sie sollen nur nicht meinen, daß er müde würde. Aber es ist nicht sein Schwiegersohn, der jetzt die Hauptsache macht; zwar arbeitet er gut, da ist nichts zu sagen, und gern, so wie es sein muß. Aber die alles in der Hand hat, und wie, das ist seine Tochter, natürlich, das macht das Blut. Die Gewichte sind verkauft worden, die sind nicht mehr Mode und die Kinder gehen mit der Zeit. Aber sie haben sich prachtvolle Sachen ausgedacht; der Alte hat seine Freude. Und wie sie spricht, seine Tochter, so schlagfertig und handfest, fast wie er selbst, der alte Père Rollin, dem keiner nachkam, im Witz nicht und nicht in der Arbeit. Unter den Zuschauern waren welche, die ihn kannten: He, Père Rollin! Aber er nickt nur nebenbei; das Trommeln ist eine große Sache, und er nimmt es ernst."

Dies zeigt deutlich, daß Rilke ganz vertraut mit dieser besonderen Akrobatenfamilie war, daß er sie mindestens seit zwei Jahren und wahrscheinlich noch länger kannte und daß nicht nur ihre Vorführungen, sondern die Gruppe als solche ihn beeindruckte und bewegte. Die ausdrücklich erwähnten Glieder der Familie sind: der alte Vater, der sich nun zurückgezogen hat, der kleine, von der Arbeit erschöpfte Junge, der Schwiegersohn, und die Tochter, die die eigentliche Führung der Familie übernommen hat. Merkwürdig genug, ist diese Zusammenstellung der von Picasso dargestellten sehr ähnlich. Es erscheint gewiß, daß Picassos Bild Rilke an jene reale Gruppe erinnerte, doch andererseits ist es offensichtlich, daß dies nicht die einzige Erklärung für die außerordentliche Bedeutung sein kann, die es für Rilke hatte. Die Beschreibung, die Rilke in seinem Briefe gab, bezeugt einen Eindruck, der kaum irgend etwas mit dem Geist des Bildes gemeinsam hat. Wenn auch echt rilkisch, ist sie doch nicht von Grund aus verschieden von dem, was irgendein sensibler Beobachter des Pariser Lebens in ähnlicher Weise empfunden haben könnte. Wir wissen aber, daß Rilkes authentisches und persönliches Paris nie und nimmer das Paris des Durchschnittsbesuchers gewesen ist. Offenbar war

es dieses Paris, sein eigenes Paris, das Rilke in Picassos Bild wiedererkannte. Er mochte darin einen Ausdruck der Empfindungen, die ihn verfolgt hatten, und in Picasso einen Künstler, der dem Dichter in ihm nahestand, spüren, — ein gleichgestimmtes menschliches Wesen in einer weder verstehenden noch verstandenen Welt. Aus diesem Grunde erhoffte er vor dem Bilde die Inspiration; es befähigte ihn, die Hindernisse in seinem innren und äußeren Raum zu „vergessen". Erst dadurch konnte die zufällige Ähnlichkeit zwischen der künstlerischen Darstellung einer Akrobatengruppe und jener wirklichen, von ihm einst gesehenen und beschriebenen Gruppe für ihn zum Ereignis werden. Die letztere gewann nun eine neue, weitreichende Bedeutung aus dem Erlebnis des Bildes. Hier lernen wir einen Vorgang kennen, der keineswegs ungewöhnlich im menschlichen Geistesleben ist: die Begegnung mit einer künstlerischen Schöpfung, die dadurch einen einmaligen Sinn bekommt, daß sie die Erinnerung an etwas Reales und Konkretes vergegenwärtigt, verlebendigt, vertieft und verwandelt. Die ursprüngliche Erfahrung hatte andererseits den Geist für die Aufnahme und das Verständnis des Kunstwerks vorbereitet.

Sieben Jahre später brachte dieses Zusammentreffen die fünfte der „Duineser Elegien" hervor, die einzige, die der früheren Besitzerin von Picassos Bild gewidmet ist und über die Rilke, unmittelbar nachdem er sie vollendet hatte, an Lou Andreas-Salomé schrieb:

„Aber nun ist, denk dir, in einem strahlenden Nachsturm, noch eine Elegie dazugekommen, die der „Saltimbanques" . . . Und so sind also auch die „Saltimbanques" da, die mich eigentlich schon seit der allerersten Pariser Zeit so unbedingt angingen und mir immer seither aufgegeben waren."

Wenn wir nun mit der Interpretation der Elegie beginnen, müssen wir im Auge behalten, daß ein wirkliches Verständnis — wenn überhaupt — nur innerhalb einer Deutung des ganzen Werkes erreicht werden kann. Hier ist es natürlich unmöglich, Probleme aufzuwerfen wie etwa Rilkes Begriffe des Engels, der Liebe, des Todes, der Vergänglichkeit, — um nur einige der nächstliegenden Schwierigkeiten zu nennen. In vieler Hinsicht jedoch unterscheidet sich die Fünfte Elegie von allen andern. Nur hier werden konkrete und zusammenhängende Handlungen beschrieben, die das Rückgrat des ganzen Gedichtes bilden, und nur hier gibt es einen bestimmten und realen Schauplatz. Beide aber sind aus der unmittelbaren Wirklichkeit in eine neue Realität übersetzt, die erst das Gedicht selbst erschafft. Vielleicht besteht die größte Schwierigkeit einer legitimen Interpretation in der Nachschöpfung dieser spezifischen Realität aus ihren eigenen Ursprüngen.

Eine Frage eröffnet das Gedicht:

„Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig
Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an
wringt ein wem — wem zuliebe
niemals zufriedener Wille?"

Der Mensch als ein flüchtiges, ungesichertes Wesen, das ist eines der Hauptthemen der Elegien. In dieser Hinsicht sind die Akrobaten Sinnbilder des Menschen, der keinen Dauerzustand kennt und von einem *„niemals zufriedenen Willen"* mit unbekannter, ja unerforschter Absicht getrieben wird. Fortfahrend beschreibt Rilke diesen gewissermaßen gegenstandslosen Tätigkeitswillen, der die Akrobaten nötigt:

„. . . Sondern er wringt sie,
biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter,
glatterer Luft kommen sie nieder
auf dem verzehrten, von ihrem ewigen
Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen
Teppich im Weltall.
Aufgelegt wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt-
Himmel der Erde dort wehegetan."

Der *„verlorene Teppich im Weltall"* ist ein entfernter Widerhall jenes Teppichs, den Rilke einst sah und in dem Akrobatenbrief erwähnte. Hier jedoch beschwört er eine Atmosphäre, die derjenigen von Picassos Bild ähnelt. Zum ersten Mal bemerken wir eine eigentümliche Mischung beider Ursprungserlebnisse, die den Dichter inspirierten. Die folgenden Zeilen:

„. . . Und kaum dort,
aufrecht, da und gezeigt: des Dastehns
großer Anfangsbuchstab . . ."

sind schon früher auf Picassos Bild bezogen worden; doch, seltsam genug, nicht auf die eigentliche Standhaltung der Akrobaten auf dem Bild.[3] Wir haben bereits die typische Akrobatenstellung der Füße von Picassos Gestalten und ihre besondere Bedeutung erörtert. Es ist bezeichnend, daß Rilke gerade dieses wahrhaft charakteristische und doch nicht unmittelbar augenfällige Detail heraufruft, und zwar in einer Aussage, die nicht nur fast eine Deutung des Bildes, sondern ebensosehr für den Dichter selbst ein gänzlich neues und ursprüngliches Gleichnis ist.

„Des Dastehns großer Anfangsbuchstab" ist indessen nur ein vorübergehender Augenblick. Wieder beginnt die akrobatische Arbeit:

„. . . , schon auch, die stärksten
Männer, rollt sie wieder, zum Scherz, der immer
kommende Griff, wie August der Starke bei Tisch
einen zinnenen Teller."

Jetzt springt die Beschreibung auf den Zuschauerkreis über und vergleicht ihn mit einer langsam welkenden Blume, die ihre Blütenblätter fallen läßt:

„Ach und um diese
Mitte, die Rose des Zuschauns:
blüht und entblättert. Um diesen
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
blühenden Staub getroffenen, zur Scheinfrucht
wieder der Unlust befruchteten, ihrer
niemals bewußten, — glänzend mit dünnster
Oberfläche leicht scheinlächelnden Unlust."

Wie die mannigfaltige Einheit einer Rose aus einer Mitte



PABLO PICASSO, SALTIMBANQUES, AQUARELL, 1905
Photo D. G. A. C., Mainz

und den umgebenden Blütenblättern besteht, so bilden auch Akrobaten und Publikum eine Wesenseinheit, doch die Rose welkt und verliert ihre Blütenblätter, und nur die Mitte bleibt übrig. Publikum und Akrobaten, Welt und Menschheit fallen auseinander, die Akrobaten bleiben allein.
An diesem Punkt beginnt die Beschreibung der einzelnen Mitglieder der Gruppe. Eine sehr viel unmittelbarere Beziehung sowohl zum Brief als auch zum Bild findet sich in diesem Teil des Gedichts:

„Da, der welke, faltige Stemmer,
der alte, der nur noch trommelt,
eingegangen in seiner gewaltigen Haut, als hätte sie früher
z w e i Männer enthalten, und einer
läge nun schon auf dem Kirchhof, und er überlebte den andern,
taub und manchmal ein wenig
wirr, in der verwitweten Haut."

Es ist klar, daß der alte Trommler, den der Brief erwähnt, hier seine Auferstehung erlebt; aber vollständig umgeformt. Gleichzeitig können diese Zeilen sehr wohl auf Picassos dicken Mann im roten Trikot bezogen werden, in dem Rilke etwas vom Père Rollin wiedererkannt haben dürfte. Das Notizbuch beschreibt diesen Rollin sogar noch ausführlicher. Es erwähnt sein Gesicht, das zu weit geworden war (vertrocknet, verrunzelt); es ist, als hingen seine Züge in Lumpen herab, ohne innere Spannung, wie das Notizbuch bemerkt.
Im nächsterwähnten Akrobaten müssen wir den „Schwiegersohn" des Briefes wiedererkennen. Im ersten Entwurf, der glücklicherweise erhalten geblieben ist,[4] schrieb Rilke *„Schwiegersohn"* und änderte erst später in *„der junge, der Mann"*. Andrerseits könnte dieser Akrobat ebenso leicht mit dem jungen Mann links auf dem Bild verglichen werden.

„Aber der junge, der Mann, als wär er der Sohn eines Nackens
und einer Nonne: prall und strammig erfüllt
mit Muskeln und Einfalt."

Hier hält die Beschreibung einen Augenblick inne, und der Dichter wendet sich in direkter Anrede an die nächsten beiden Akrobaten. Dadurch verbindet er sie miteinander und trennt sie zugleich von den Vorhergehenden. Ihre Beschreibung bildet den Mittelteil der Elegie; nicht weniger als siebenunddreißig Zeilen sind diesen beiden Akrobaten gewidmet. Sehr bezeichnenderweise sind die Kinder. Welche Bedeutung K i n d h e i t für Rilke hatte, das kündet sein Werk immer und immer wieder: *„Wer zeigt ein Kind, so wie es steht? Wer stellt es ins Gestirn und gibt das Maß des Abstands ihm in die Hand?"* Diese Stelle finden wir in der Vierten Elegie, die zufällig Ende 1915 geschrieben wurde, kurz nachdem Rilke die Wohnung mit dem „herrlichen Picasso" verlassen hatte. Ähnliche Stellen über Kinder und Kindheit können überall in seinem gesamten Werk gefunden werden. Die Art, in der hier die Akrobatenkinder angeredet werden, ist wirklich recht seltsam:

„Oh ihr,
die ein Leid, das noch klein war,
einst als Spielzeug bekam, in einer seiner
langen Genesungen ..."

Wahrscheinlich haben wir diese Stelle wie folgt zu interpretieren: Diese Kinder haben keine Spielsachen, sie selbst sind Spielsachen, sind Sachen: man hat sie einem *„Leid"* geschenkt, das *„noch klein war"*. Sie befinden sich noch immer in den Händen dieses frühen Leides, das inzwischen größer wurde; sie sind in seinem Besitz, als wären sie imstande, Trost zu verschaffen wie ein Spielzeug in der Hand eines Kindes, das Schmerzen hat. Wie können sie das? Wie benehmen sich diese *„Spielsachen"*?
Zuerst wendet sich das Gedicht dem Jungen zu:

„Du, der mit dem Aufschlag,
wie nur Früchte ihn kennen, unreif
täglich hundert Mal abfällt vom Baum der gemeinsam
erbauten Bewegung, (der, rascher als Wasser, in wenig
Minuten Lenz, Sommer und Herbst hat) —
abfällt und anprallt ans Grab:
manchmal, in halber Pause, will dir ein liebes
Antlitz entstehn hinüber zu deiner selten
zärtlichen Mutter; doch an deinen Körper verliert sich,
der es flächig verbraucht, das schüchtern
kaum versuchte Gesicht ... Und wieder
klatscht der Mann in die Hand zu dem Ansprung, und eh dir
jemals ein Schmerz deutlicher wird in der Nähe des immer
trabenden Herzens, kommt das Brennen der Fußsohln
ihm, seinem Ursprung, zuvor mit ein paar dir
rasch in die Augen gejagten leiblichen Tränen.
Und dennoch, blindlings,
das Lächeln ...
Engel! o nimms, pflücks, das kleinblütige Heilkraut.
Schaff eine Vase, verwahrs! Stells unter jene, uns n o c h nicht
offenen Freuden; in lieblicher Urne
rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift: „Subrisio Saltat.".

Die eröffnende Metapher, das Kind als *„Spielzeug eines Leids"* ist aufgegeben, und die Zeilen beschreiben einfach die Vorführung eines Akrobatenjungen. Aber in der Bitte, daß der Engel sein Lächeln an sich nehmen solle, dieses tapfere, hoffnungslose Lächeln, scheint der Dichter auf jenes *„Spielzeug des Leids, in einer seiner langen Genesungen"* Bezug zu nehmen. Denn dieses Lächeln hat eine heilende Kraft, ist in der Tat ein *„Heilkraut"*, das verwahrt werden muß *„in lieblicher Urne"*, mit der Aufschrift: *„Subrisio Saltat."*. (Laut einer von Dr. Zinn aufgefundenen Korrekturbogen-Notiz des Dichters: *„Abkürzung für Subrisio Saltatorum"*.) Das Lächeln ist jenes Heilmittel, das wir in der Welt noch nicht haben (das Wort „noch" ist im Originaltext gesperrt). Es gehört zu den „Spielzeugen" einer andern Welt. Hier klingt zum ersten Mal eine leise Andeutung des Todes mit; das Thema des Finales, Engel und Tod, ist angeschlagen.
Und jetzt folgt das andre Kind, das Mädchen:

„Du dann, Liebliche,
du, von den reizendsten Freuden
stumm Übersprungene. Vielleicht sind
deine Fransen glücklich für dich —,
oder über den jungen
prallen Brüsten die grüne metallene Seide
fühlt sich unendlich verwöhnt und entbehrt nichts.
Du
immerfort anders auf alle des Gleichgewichts schwankende
Waagen
hingelegte Marktfrucht des Gleichmuts,
öffentlich unter den Schultern.

Das Gleichnis von einem Kind als *„Marktfrucht"* ist ein weiteres Beispiel dafür, daß in Rilkes Vorstellung diese Kinder eher Sachen als Personen sind. Mit diesen Zeilen endet die Aufzählung der einzelnen Akrobaten, nachdem sie 49 von den 108 Zeilen des ganzen Gedichts umfaßte. Der Dichter kehrt wieder zu der Gruppe als Einheit zurück, aber was nun folgt, transzendiert die vorhergegangene Beschreibung. Darum ist es hauptsächlich dieser Teil der Elegie, der entweder auf das Bild oder auf den Brief bezogen worden ist. Wie wir gesehen haben, ist die Erinnerung an die real erlebte Gruppe offenbar stärker an der Beschreibung des Trommlers und des jungen Mannes beteiligt als das Bild. Aber die Zeilen, die dem Knaben und dem Mädchen gelten, sind innerhalb des Gedichtes von größerer Bedeutsamkeit. Dagegen konzentrierte sich der Brief auf die Beschreibung der drei Erwachsenen. Zuerst wurde dort die Gestalt des alten Trommlers umrissen, in zweiter Linie die Frau und in dritter ihr Gatte. Ein Mädchen kam überhaupt nicht vor, und der Knabe war nur leicht angedeutet. In dieser Hinsicht wird jedoch die Abweichung des Notizbuches gegenüber dem Brief äußerst wertvoll, denn das Notizbuch beschäftigt sich sehr viel mehr mit dem Knaben. Rilke hob dort hervor, daß der Junge die Ruhepausen zwischen den Auftritten nötig habe, da er noch ein Anfänger sei und seine Füße ihm wehtäten bei jedem Absprung. Sein breites Gesicht könne eine Menge Tränen verhalten, aber dennoch füllten sie manchmal randvoll seine großen Augen. Das bekümmere ihn jedoch nicht, sei es doch einfach ein Schmerz, der weine, nicht er selbst. Mit der Zeit würde es ihm leichter fallen und vielleicht würde der Schmerz einmal ganz verschwinden.

Offensichtlich nahm die Elegie wieder auf, was der Brief weggelassen hatte, wie aus den Wendungen *„Brennen der Fußsohln"* und *„leiblichen Tränen"* hervorgeht. Wir können lediglich vermuten, weshalb Rilke in dem Brief nicht näher auf den Knaben einging, obwohl der Brief doch aller Wahrscheinlichkeit nach am gleichen Tage wie die Notizbucheintragung und gewiß nach ihr geschrieben worden ist. Schien der Junge ihm weniger wichtig und beschrieb er ihn im Notizbuch nur der Vollständigkeit halber? Warum war er dann so bildhaft eindringlich in seiner Vorstellung, als er die Elegie schrieb? Es kann sehr wohl sein, daß der Knabe seine neue Bedeutsamkeit durch Rilkes Begegnung mit dem Bilde Picassos gewann, welches diese Einzelheit seiner Erinnerung zum Leben erweckt hatte. Im besonderen jene Zweiergruppe, wo beide Figuren ungefähr das gleiche Gefühl ausdrücken, mußte Rilkes Eindruck des einen Jungen in Vater Rollins Truppe verstärkt haben.

Die Bedeutung der beiden Knaben für Komposition und Inhalt des Bildes ist, wie wir sahen, sehr groß. Darüber hinaus findet in der Elegie die Erscheinung des mit dem Knaben eng verbundenen Mädchens ihre Hauptquelle in Picassos Werk.[5] Dies bestätigen sogar zwei Details: *„Deine Fransen"* und *„die grüne metallene Seide"*. Beide sind ein entfernter Widerhall des Mieders, das Picassos Mädchen trägt. Man darf auch daran denken, daß im ersten Entwurf das ganze Bild des Mädchens aus diesen Fransen entwickelt wird.[6] Ist die Formulierung Rilkes *„von den reizendsten Freuden stumm Übersprungene"* nicht eine völlig legitime Interpretation der Haltung von Picassos Mädchen, mit ihrem Blumenkorb, ihrem geneigten Kopf, ihrer in der des Mannes verlorenen Hand? Wiederum haben hier die ursprünglichen Eingebungen eine entschiedene Änderung durchgemacht; sie sind vollständig umgeformt und übersetzt.

Noch subtilere Übersetzungen der Malerei lassen sich in den Zeilen erkennen, die dem Jungen gewidmet sind. *„Manchmal . . . will dir ein liebes Antlitz entstehn hinüber zu deiner selten zärtlichen Mutter . . . das schüchtern kaum versuchte Gesicht . . ."* Man braucht die Ähnlichkeit zwischen diesen Zeilen und dem Bild nicht weiter auseinanderzusetzen. Ein anderes Detail verdient jedoch hervorgehoben zu werden: die *„liebliche Urne"*, in der das *„Heilkraut"* des Knabenlächelns verwahrt werden soll. Kaum sichtbar erscheint auf dem Gemälde ein kleiner Krug zwischen den Knaben und der Frau. Sehr mit Recht hat man schon die Urne des Gedichts auf diesen Krug bezogen. Auf dem Bild verbindet der Krug bis zu einem gewissen Grade die Jungen mit der Mutter. In der Elegie weist die Beschreibung des Jungen zum ersten Mal auf das Schlußthema hin: *„jene, uns noch nicht offenen Freuden"*, und diese Freuden sind das Lächeln des Akrobaten. Es ist nicht möglich, in dem Werk des Malers ein solches Lächeln, eine solche Freude zu finden. In diesem Punkte scheinen Bild und Gedicht nichts Gemeinsames zu haben. Dennoch meine ich, daß eine Verbindung besteht, wenn auch eine verborgene und unwahrscheinliche. Dies kann erst gezeigt werden, nachdem eine andere Frage beantwortet ist, nämlich, ob die Frau — diese wie wir ausführten bedeutsamste Figur der Bildkomposition, in der Elegie auftritt oder nicht. Sicherlich wird sie angedeutet in der Beschreibung des Knaben: *„deine selten zärtliche Mutter"* (so gesehen, wird sie kaum etwas mit der „schlagfertigen, handfesten" Tochter des Père Rollin zu tun haben), doch dies scheint alles zu sein. Hätte Picassos Figur keine tiefere Spur in dem Gedicht hinterlassen, dann müßten wir schließen, Rilke habe von dem Bild nicht m e h r in die Elegie

herübergenommen als gewisse atmosphärische Details und eine allgemeine Anregung, und das Hauptmaterial sei in der wirklichen Truppe, die er sich ins Gedächtnis zurückrief, enthalten gewesen.[7] Aber schon allein die Widmung an Frau König macht solche Ansichten zweifelhaft. In der Tat scheint es mir, das Bild habe mehr und Entscheidenderes beigetragen. Wir wollen versuchen, dies aus der Interpretation der noch verbleibenden Zeilen zu belegen.

Bisher hat der Dichter seine Akrobaten erfaßt, wie sie bereit und geschickt zum Auftritt antreten oder im Akt ihrer Vorführung selbst. Ihre Arbeit ist hart und grausam, und vor allem ist sie vergeblich. Was aber steht hinter diesem Auftritt, welche Übungen gingen ihm voraus, wo fand das Training statt und was für ein Training mag es gewesen sein? Wie ging es zu, als am Ende der ununterbrochene Strom des Strebendsichbemühns in den Schlußerfolg der gemeisterten Vorführung mündete?

„Wo, o wo ist der Ort, — ich trag ihn im Herzen —,
wo sie noch lange nicht k o n n t e n , noch voneinander
abfieln, wie sich bespringende, nicht recht
paarige Tiere; —
wo die Gewichte noch schwer sind;
wo noch von ihren vergeblich
wirbelnden Stäben die Teller
torkeln . . .
Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt —, umspringt
in jenes leere Zuviel.
Wo die vielstellige Rechnung
zahlenlos aufgeht.

Zum Verständnis dieser Stelle müssen wir uns zunächst an den ersten Satz der Elegie erinnern: *„ . . . die Fahrenden, diese ein wenig Flüchtigern als wir selbst, die dringend von früh an wringt ein wem — wem zuliebe niemals zufriedener Wille?“*

Der Dichter erlebte in sich selbst *(„— ich trag ihn im Herzen —“)* jenes vergebliche Bemühen, das Leben durch des Menschen eigenen Willen, durch Training, zu meistern. Dennoch sind sie zahllosen Übungen sinnvoller als der Moment des Enderfolges. Denn da ist eine *„unsägliche Stelle“*, wo das *„reine Zuwenig“ . . . „umspringt in jenes leere Zuviel.“* Dies kann nur bedeuten, daß uns nicht gegeben ist, im Bereich der eigentlichen Realität Erfolg zu haben. Unsere Leben sind charakterisiert durch eine beständige Unfähigkeit, die uns *„voneinander abfalln“* läßt. Selbst wenn wir vielleicht *„plötzlich“* den Moment des Gelingens erreichen sollten, wird er nicht durch eine wirkliche innere Vollmacht in uns ausgelöst werden, vielmehr wird es nur ein Scheinerfolg sein in einem *„mühsamen Nirgends“*. Unsere Verwandlungen sind *„unbegreiflich“*, sind ein *„leeres Zuviel“*, nicht eine echte Existenz, deren *„vielstellige Rechnung“* als solche für uns unauflösbar ist. Wenn wir glauben, diese Aufgabe gelöst zu haben, sind wir im Irrtum: darum ist die Lösung *„Null“*. Hier *(„Nirgends“)* müßte das menschliche Leben enden und sich in Nichts verwandeln, in einen sinnlosen Tod. Je besser die *„vielstellige Rechnung“* aufzugehen scheint, um so geringer um so weniger sinnvoll wird der Tod sein.

Jetzt wendet sich die Elegie dem Bilde dieses Todes zu:

„Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
wo die Modistin, Madame Lamort,
die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
schlingt und windet und neue aus ihnen
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche
Früchte —, alle
unwahr gefärbt, — für die billigen
Winterhüte des Schicksals.“

Der Tod als Pariser Modistin, die die billigen Menschenschicksale mit unwahr gefärbten Zieraten schmückt — wahrhaftig eine abstoßende, beinahe alberne Metapher! Es ist der gleiche Tod, den Rilke schon in seiner Erzählung, den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ beschrieben hat, der moderne, standardisierte, serienweise hergestellte Tod, den Malte in seinen Pariser Beobachtungen festhält.

Die Worte *„schlingt und windet“* sind sicherlich eine bewußte Wiederaufnahme des Anfangs der Fünften Elegie. (Der erste Entwurf setzt sogar *„schwingt“* statt *„schlingt“*.) *„Wem — wem zuliebe?“* Jetzt haben wir die Antwort: einem sinnlosen Tod zuliebe, der Menschenleben *„schlingt und bindet“ („er wringt sie, biegt sie, schlingt sie und schwingt sie, wirft sie und fängt sie zurück“)* — und damit ohne Ende nichts weiter hervorbringt als *„unwahr gefärbte“* Dekorationen *„für die billigen Winterhüte des Schicksals“*.

Was könnte der Anlaß gewesen sein, der dieses seltsame Gleichnis von *„Madame Lamort“* heraufbeschworen hat? Ich meine, wir sind berechtigt, so zu fragen, und ich meine auch, daß wir eine Antwort finden können. Es muß Picassos Gestalt der Frau gewesen sein. Rilkes *„Madame Lamort“* ist Picassos *„Madame La Mère“*, die ebenfalls auf einem *„unendlichen Schauplatz“* sitzt mit ihrem rührend billigen, blumengeschmückten Hut, wahrhaftig einem *„Schicksalshut“*. Der Umriß des Hutes ist das einzige Detail des Bildes, das einer realistischen Beobachtung widerspricht. Er ist in einer Art dargestellt, die über den Realismus hinausgeht und den Kubismus vorbereitet. Die *„Winterhüte des Schicksals“* haben allerdings noch eine andere Herkunft. In dem Briefe beschreibt Rilke die *„abgelegten Mäntel, dicke Wintermäntel, . . . über einen Stuhl gehäuft, auf dem gerade noch soviel Platz bleibt, daß der kleine Sohn hinsitzen kann.“* Die abgelegten Wintermäntel aus dem Brief und der billig aufgeputzte Hut der Picasso-Figur haben sich zu den *„billigen Winterhüten des Schicksals“* vermischt.

Dieses Detail enthüllt sehr viel. Indem wir eine einzelne recht sonderbare Verszeile in das ursprüngliche Rohmaterial auflösen, aus dem sie geschaffen wurde, nähern wir uns vielleicht der Erkenntnis, was die Wirklichkeit für einen schöpferischen Geist bedeutet, wie ein schöpferischer Geist

die Wirklichkeit handhabt, kurz, was eigentlich vor sich geht — gewiß unbewußt — wenn ein schöpferischer Geist produziert. Immer ist es das Detail, das uns die besten Lehren gibt; eine einzelne aber konkrete Besonderheit, so winzig sie sein mag, zeigt uns unter Umständen den Weg zu einem Verständnis des Ganzen. Auf dem Bilde ist die Frau das geistige Zentrum der Komposition, abgesondert von der Gruppe, „exzentrisch". Ihre Bedeutung kann Rilke kaum entgangen sein. Die Art wie sie in der Elegie wiederkehrt, ihre Umformung in *„Madame Lamort"*, zeigt vielleicht deutlicher als irgend etwas anderes, wie tief Rilke die Botschaft von Picassos Bild begriffen und erlebt hat.

Wir müssen nun für einen Augenblick zu der *„Urne"* zurückkehren, in der die *„noch nicht offene Freude"* des Knabenlächelns verwahrt werden soll. Auf dem Bild steht der Krug zwischen dem kleineren Jungen und der Mutter; im Gedicht weist die Urne auf den Tod hin und verknüpft ihn zugleich mit dem Jungen. Aber die Entsprechungen gehen noch weiter. Im Brief ist neben den Wintermänteln *„gerade noch so viel Platz"* für den Knaben mit seinem *„ernsten Gesicht"*. Was wir hier vor uns haben, ist also genau die gleiche doppelte Beziehung zu Brief und Bild wie wir sie bei den *„Wintermänteln"* fanden. Es ist jedoch das Bild und nicht der Brief oder das Notizbuch, welches das Gleichnis vom Tode als Ganzes nahelegte.

An den Engel richtet sich die Bitte, die Urne mit dem Heilkraut an sich zu nehmen, er ist es auch, der sie mit der Aufschrift *„Lächeln der Akrobaten"* ehren soll. Und nun im eigentlichen Schlußabsatz, der von den vorhergegangenen Teilen durch eine Punktreihe besonders abgetrennt ist, ruft der Dichter den Engel noch einmal an. Dieser wiederholte Anruf bereitet uns vor für jene *„uns noch nicht offenen Freuden"*, die Madame Lamort nicht liefern könnte. Ist es des Menschen Schicksal, gnadenlos zu diesem *„Schauplatz"* verdammt zu sein, *„wo die vielstellige Rechnung zahlenlos aufgeht"*? Kann man sich nicht einen andern Platz vorstellen, wo das Mühen und Streben der Akrobaten nicht vergeblich wäre, wo sie mühelos ihres Auftritts mächtig wären, wo der Zuschauerkreis nicht *„entblättert"*, sondern Anteil nimmt in echter Gemeinschaft? Der Dichter ruft den Engel an, jenes Wesen, das *„uns übertrifft"*, wie Rilke einmal schrieb, — *„dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen"*, und er bittet den Engel, zu bezeugen, daß es solch einen Platz geben könnte.

„Engel: es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur aneinander
lehnenden Leitern, bebend, — und k ö n n t e n s,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:
Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?

Der Ausgang bietet sicherlich keine Tröstung; er ist nur eine Frage. Aber schließlich erscheint es doch vorstellbar, diese Frage zu stellen, einen andern Tod, ein anderes Leben zu imaginieren. Die *„unzähligen lautlosen Toten"* besitzen die *„ewig gültigen Münzen des Glücks"*, die Summe ihres Lebens geht nicht *„zahlenlos auf"*. Und diese, wie das Akrobatenlächeln, *„immer ersparten"*, uns unbekannten (*„uns noch nicht offenen"*) Münzen werfen sie *„vor das endlich wahrhaft lächelnde Paar"* (das heißt, nicht mehr: *„glänzend mit dünnster Oberfläche leicht scheinlächelnder Unlust"*) auf dem „gestillten Teppich" (der nicht mehr der *„verlorene Teppich im Weltall"* ist). Dort, und dort allein, werden die Akrobaten fähig sein, alles das zu entfalten, was sie *„hier"* niemals vollbringen. Die Akrobaten? Das Wort erscheint nicht; statt dessen steht *„Liebende"* — und dies mag wohl das Schlüsselwort sein. Aus dem bloß äußerlichen, sinnlosen Können der Akrobaten — dem „leeren Zuviel" — wird dort, auf jenem imaginären Platz, das innere, wahrhaft erfüllte Können der Liebenden (die es *„hier"*, also im irdischen Menschenleben, nur bis zum *„reinen Zuwenig"* bringen).

Liebe, diese schwerste Lektion, die wir zu lernen haben, die größte Aufgabe, die wir versuchen müssen zu erfüllen, bringt uns, wie Rilke in der Ersten Elegie schrieb, *„jene ältesten Schmerzen"*, welche *„uns endlich fruchtbarer werden sollten"*. Rilkes ganzes Werk kreist um diese Vorstellung der Liebe, einer Liebe, die in ihrer endgültigen, vollkommen gekonnten Form niemals verwirklicht werden kann, wenigstens nicht hier und noch nicht jetzt. Aber unsere Aufgabe ist, danach zu streben. Dann, wenn wir diese innere Arbeit leisten, werden Leben und Tod eins sein. *„Lebens- und Todesbejahung"*, schrieb Rilke, *„erweist sich als Eines in den Elegien. Das eine zuzugeben ohne das andre, sei, so wird hier erfahren und gefeiert, eine schließlich alles Unendliche ausschließende Einschränkung. Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens: wir müssen versuchen, das größeste Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in beiden unabgegrenzten Bereichen zu Hause ist, aus beiden unerschöpflich genährt ... Die wahre Lebensgestalt reicht durch beide Gebiete, das Blut des größesten Kreislaufs treibt durch beide: es gibt weder ein Diesseits noch ein Jenseits, sondern die große Einheit, in der die uns übertreffenden Wesen, die „Engel", zu Hause sind."*

Wir haben versucht, den Sinn von Picassos und von Rilkes Werk zu deuten. Nun ist es wesentlich, zu betonen, daß eine Analyse der Elegie, die lediglich „Einflüsse" und „Anregungen" oder selbst Anknüpfungen an das Bild, den Brief und das Notizbuch aufzeigte, uns niemals zu einer wirklichen Erkenntnis weder ihres formalen noch ihres spirituellen Daseins führen könnte. Auf dem Wege zu einem solchen Ziel mag man an allen derartigen „Quellen" ohne

Schaden vorbeigehen. Denn ein großes Kunstwerk transponiert und transzendiert das Material, das es zuerst verbraucht und aufsaugt, und erschafft eine andere, von unserer eigenen verschiedene Welt. Aber ist es andrerseits nicht genau dieses, was wir wahrnehmen müssen, wenn wir uns mit Schöpfungen der Kunst beschäftigen? Und wie können wir es wahrnehmen, wenn nicht auf dem Wege solch einer Analyse?

Der Vergleich hat uns jedoch mehr gezeigt. Er hat ein sehr ähnliches Lebensgefühl in beiden Werken erschlossen. Wir verstehen jetzt das Symbol der Akrobaten innerhalb dieses Daseinserlebnisses, ein Symbol, das bezeichnenderweise in moderner Kunst und Literatur häufig angewendet wird. Wir werden aber kaum viele andere große Werke zeitgenössischer Kunst finden, die so ergreifend die Verzweiflung und Einsamkeit des dem Nichts preisgegebenen modernen Menschen ausdrücken. Picasso hört damit auf; die unsentimentale Melancholie seines Bildes hat keine Beziehung auf irgend etwas — der Raum, in den seine Gestalten blicken, dieser Raum hinter uns, ist leer. Rilke dagegen faßt die Möglichkeit einer Frage ins Auge: *„Engel: es wäre ein Platz, den wir nicht wissen ...“* Dieser Platz kann weder diesseits sein, noch jenseits. Wo also ist er? Wo also sollen wir *„die große Einheit beider Bereiche“* finden? Mit dieser Frage bleibt jeder allein; die Kunst beantwortet sie nicht.

R. SCHREMPER, ILLUSTRATION ZU RILKES „CORNET“

Der Abdruck des vorstehenden Beitrages erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verlages Henry Regnery Company, Chicago, in dessen Zeitschrift „Measure“ der Aufsatz erstmalig erschien. Deutsch von Kurt Leonhard.

[1] Clara Rilke-Westhoff ist, wie sie unserem Mitarbeiter A. Rannit mitteilte, nicht dieser Meinung. D. R.

[2] Erstmalig veröffentlicht durch B. J. Morse in Welsh Review, III (1944), 128; dann durch Dieter Bassermann in „Der späte Rilke“ (München, Leibniz Verlag, 1947), S. 415, augenscheinlich ohne Kenntnis der früheren Veröffentlichung. Dieser Brief gründet auf einer unpublizierten Notizbuchstelle Rilkes, unter dem Datum vom 14. Juli 1907, von der mir Dr. Ernst Zinn, einer der Herausgeber von Rilkes Gesammelten Werken, liebenswürdigerweise eine Abschrift zukommen ließ. Ein Vergleich zeigt, daß der Brief erheblich kürzer ist, jedoch nur leicht verändert. Es erscheinen keine weiteren Personen, die Beschreibung jedes einzelnen ist ausführlicher, aber nicht wesentlich verschieden. In beiden Beschreibungen ist Père Rollin die Hauptperson. Der Brief ist fast Satz für Satz aus dem Notizbuch abgeschrieben. Die einzige Abweichung, die wirklich von Belang ist für unsere Zwecke, betrifft die Beschreibung des kleinen Jungen.

[3] Rilke, a. a. O., S. 103. Eine andere Deutung bei B. J. Morse, a. a. O.

[4] H. Jäger, „Dichtung und Volkstum“, XL (1939), 213.

[5] Morse, a. a. O.: Rilkes Freundin allerdings, an die der Brief gerichtet war, Frau Dora Heidrich, „erinnert sich deutlich“ an solch ein Mädchen in der Truppe, deren Auftritt sie mit Rilke 1906 in Paris gesehen hat, also ein Jahr bevor Rilke die Gruppe im Notizbuch und im Brief beschrieb. Worauf es aber wirklich ankommt, ist, daß er selbst das Mädchen an keiner Stelle erwähnte. Anscheinend hat sie ihn nicht besonders beeindruckt, bis dann sein Gedächtnis durch Picassos Bild vertieft wurde.

[6] Jäger, a. a. O.

[7] Diese Meinung vertreten in der Tat Morse und Bassermann.

DIE MALER IN RILKES BRIEFEN AN MERLINE

Les Editions du Seuil, Paris, haben 1950 unter dem Titel „Lettres Françaises à Merline“ eine Auswahl der Briefe Rilkes an die Malerin Klossowska aus den Jahren 1919—1922 veröffentlicht.

Wenn auch gedruckte Briefe im allgemeinen den Zauber des persönlichen Geschenkes verloren haben, so empfinden wir doch beim Lesen dieser Briefe Rilkes eine leise Scheu, seine der Freundin enthüllte „Innenansicht“ mit unseren fremden Augen zu betrachten. Eine Scheu, die vielleicht daher rührt, daß wir über die Zeit hinweg einem intimen Gespräch zuhören:

„... Il est peu vraisemblable que je réussisse à vous écrire — vous aussi dans vos nombreuses lettres ... vous me parlez, c'est à peine si la plume y est pour quelque chose — vous me parlez, Chérie ...“

(... Es ist kaum anzunehmen, daß es mir gelingt, Ihnen zu schreiben — auch Sie, in Ihren zahlreichen Briefen, sprechen zu mir — die Feder hat kaum etwas damit zu tun — Sie sprechen zu mir, Liebste ...)

Im Verlauf dieses Dialoges werden da und dort Namen erwähnt, deren „malerischer" Klang uns aufhorchen läßt.

Rilke drückt im Brief 1 seine Freude über das „Stundenbuch" des Graphikers *Masereel* aus:

„Ich konnte mich nicht enthalten, am gleichen Tage das „Stundenbuch" von Masereel zu kaufen. Wie sehr hat mich diese reiche Sammlung von Bildern glücklich gemacht! Immer wieder war ich von seiner unerschöpflichen Lebensfülle und seinen Einfällen überrascht."

Bei der Erklärung des Begriffes „sort" (Schicksal) kommt er im Brief XIV, den er Merline aus seiner so lange ersehnten, nun nahezu ängstlich gehüteten Einsamkeit auf Schloß Berg am Ischle zusendet, auf *Cézanne* zu sprechen:

„... Ich nenne Schicksal alle äußeren Ereignisse (einschließlich der Krankheiten) die — unausweichlich — eine, in ihrer Natur einmalige Bereitschaft unterbrechen und zunichte machen können. Cézanne verstand dies wohl, als er sich während der letzten dreißig Jahre seines Lebens von allem fernhielt, was, wie er sich ausdrückte „ihm den Enterhaken überwerfen könnte" und als er sich weigerte, obgleich er ein gläubiger Mensch war und an den Überlieferungen festhielt, zum Begräbnis seiner Mutter zu gehen, um nicht einen Arbeitstag zu verlieren. Es hat mich wie ein Pfeil durchdrungen, als ich dies alles erfuhr, doch wie ein lodernder Pfeil, der, mein Herz durchbohrend, in ihm eine brennende Erleuchtung zurückließ. Es gibt heutzutage wenig Künstler, die diese Widerspenstigkeit, diese heftige Starrköpfigkeit begreifen. Doch glaube ich, daß man ohne sie immer an der Peripherie der Kunst bleibt. Diese ist zwar schon reich genug, um angenehme Entdeckungen zu gestatten; man nimmt dort jedoch daran nur teil wie am grünen Tisch ein Spieler, der, obgleich ihm auch manchmal ein guter Treffer gelingt, nichtsdestoweniger dem Zufall ausgeliefert bleibt, der nur der zahme und geschickte Affe des Gesetzes ist."

Noch einmal, im Brief XIX, spricht Rilke mit großer Verehrung von Cézanne:

„Was Sie über diese Blumen vor Ihnen und deren Hintergrund sagen, ist ungefähr der Hauptgedanke des Vortrages, den ich irgendwann einmal über Cézanne zu halten gedenke; es ist so richtig ... doch da Sie eine so erhabene Auffassung von der Malerei haben, wie wollen Sie, sanftes Herz, ihr mit Ihren Armen und Ihrem Kopfe genügen? Vergessen Sie nicht, daß an dieser Aufgabe sich der männliche, besessene Wille Cézannes während 35 Jahren seines Lebens erschöpft hat — und daß, um nur einige Schritte auf diesem Weg der Leidenschaft zu gehen, er sich von allem abwenden mußte; nicht mit Verachtung, sondern mit der Heldenhaftigkeit eines Menschen, der aus Liebe zum Leben sich totengleich vor der Welt verschließt."

Der Brief XX enthält eine Betrachtung über *Paul Klee*. Sie wird von einer kurzen Beurteilung Hausensteins eingeleitet:

„Ich wußte es, Liebe, daß Sie H ... s Buch mit einer gewissen Begeisterung lesen würden; ich habe es Ihnen mehr Hausensteins als Klees wegen zugesandt. Denn seine Anschauungsweise ist sehr geistvoll und oft amüsant. Vergessen Sie nicht, daß er selbst in Bezug auf das Schaffen Klees das Wort Verhängnis verwendet."

„... Anders kann man Klee nicht sehen, nur daß sein Verhängnis vielen Ungläubigen heutzutage, sozusagen nahegelegt wird, à leur disposition und daß Klee sich dieses ihm zugeschobenen Verhängnisses auf eine sehr besondere Weise bedient. Er macht es sich nämlich wirklich mit allen Mitteln unausweislich und dann ist ja ein Verhängnis echt, wenn nicht um es herumzukommen ist. Was erschütternt wirkt, das ist dieses, nach Fortfall des Sujets, sich gegenseitig zum Sujetwerden von Musik und Graphik (Zeichnung), dieser Kurzschluß der Künste hinter dem Rücken der Natur und selbst der Imagination, für mich die unheimlichste Erscheinung von heute, aber auch schon wieder eine befreiende: denn weiter geht es dann wirklich nicht. Aber jetzt beim Lesen dieses geistreichen Hausenstein'schen Buches, entdeckte ich eine immense Beruhigtheit in mir und begriff wie heil doch für mich alles sei ... Und gleich dahinter (was Klee nicht mehr mitmachen wird, fürcht ich), kommt alles wieder in Ordnung.

Ich habe während der Kriegsjahre (1915 brachte mir Klee etwa 60 seiner Blätter — farbige — ins Haus und ich durfte sie monatelang behalten: sie haben mich vielfach angezogen und beschäftigt, zumal Kairouan, das ich kenne, darin noch zu gewahren war —) — ich habe also, während der Kriegsjahre oft genau dieses zu erleben gemeint, dieses Ausfallen des Gegenstandes (denn es ist ja eine Glaubensfrage, wie weit wir irgend einen acceptieren — und noch obendrein uns durch ihn ausdrücken wollen: zerbrochene Menschen finden sich dann bestenfalls durch Stücke und Scherben bedeutet —). Es gehört eine Obstination von Städtern dazu (zu denen auch H. gehört) zu behaupten, es existiere nichts mehr: ich kann mit Deinen kleinen Himmelsschlüsseln ganz von Neuem anfangen, wirklich, nichts hindert mich, alles unerschöpflich und unverbraucht zu finden: wovon sollte je Kunst ausgehen, wenn nicht von dieser Freude und Spannung unendlichen Anbeginns."

Schwingt in diesen letzten Worten nicht Rilkes Sehnsucht nach eigenem neuen Anbeginn mit? Aus diesen Briefen, die für Rilkes Verhältnis zur Kunst sehr aufschlußreich sind, erfahren wir auch viel über seine Arbeit an der inneren „Bereitschaft" für eben diese so sehnlichst erwartete neue dichterische Schöpfungskraft. Drei Jahre lang läßt er Merline an seinen Kämpfen um das *„Äußerste"* teilnehmen, bis er endlich in jenes befreiende *„Merline, je suis sauvé! ... j'ai vaincu! ..."* ausbricht. Es sind die Duineser Elegien, deren Niederschrift Rilke Merline mit diesen Worten verkündet:

„Merline, ich bin gerettet! ... ich habe gesiegt!"

Freya Zöllin



PAULA BECKER-MODERSOHN, R. M. RILKE

Das Grabmal von Paula Becker-Modersohn auf dem Kirchhof zu Worpswede ist schwer zu finden. Eine übermannshohe Lebensbaumhecke umschließt und verdeckt es vollständig. Was einmal Hintergrund und Rahmen war, ist fortgewuchert, Natur sucht, längst schon ungehindert, das Kunstwerk zu verdrängen. Nicht das Gedächtnis. Noch die vierzig Jahre Tote hält Freundschaft mit dem geliebten Leben. Im Schutz der Pflanzen hat der rastlos suchende, liebende Geist eine Friedensinsel gefunden; stärker als Wehmut weht drängende Kraft von ihr weg.

Paula Becker-Modersohn hätte vor kurzem ihren siebzigsten Geburtstag gefeiert. In Fischerhude, nachträglich auch in Bremen sind Feierstunden des Gedenkens gehalten worden. Nicht in Worpswede. Niemand fand sich, der ihres Grabmals gedachte, das ungesehen und ungepflegt dem langsamen Verfall entgegengeht. Mooshaar wächst auf dem runden Kinderhaupt, Unkrautflechten entstellen das zurückgelehnte Antlitz seiner schönen Mutter, dessen Nase sogar, als wärs die einer Antike, abgebrochen ist. Es gibt keinen Platz mehr, von dem aus man einen Gesamteindruck des Grabmals erhalten könnte, Kopf und Füße der Liegenden sind halb hinter Gestrüpp verborgen. In der steinernen Blumenschale keine Pflanzung; nur ein paar welke Zweige, vor langem hingelegt, hängen traurig nieder. — Dennoch bleibt erkennbar, wie vollkommen schön und geschlossen die Gruppe ist. Bernhard Hoetger hat aus seiner Verbundenheit mit der Toten das einzig entsprechende Mal geschaffen. Reiner ist keine Essenz ihres Wesens denkbar. Mag sie selber, die bescheidene große Seele, sich ihr Grab einfacher, fröhlicher, als kleine Rosenidylle vorgestellt haben — der Künstlerin Paula Becker-Modersohn gebührt ein Grabmal wie dieses. Und gleichzeitig ist auf der Welt kein Denkstein für eine sterbende Mutter aus größerer Weite der Idee möglich.

Im Schoß der Liegenden, die im Ausdruck des ganzen Körpers die Liebende ist, sitzt aufrecht das Kind, wächst unberührt von Abschied die Zukunft. Im Schoß des Todes erwacht das Leben.

Ein solches Bild verlangt nicht einmal nach Liebe. Aber es könnte mehr sein als das Mal für eine Tote. Warum versteckt man es noch heute wie vor vierzig Jahren, als habe man ein eigentlich Ärgernis erregendes heidnisches Kultbild auf dem christlichen Friedhof vor neugierigen Augen zu hüten? Hat niemand den Spruch auf dem Sockel entziffert?: „Denen die Gott lieben, dienen alle Dinge zum Segen."

Hedwig Rohde



BERNHARD HOETGER, GRABMAL PAULA BECKER-MODERSOHN, WORPSWEDE

. . . .
Denn das verstandest du: die vollen Früchte.
Die legtest du auf Schalen vor dich hin
und wogst mit Farben ihre Schwere auf.
Und so wie Früchte sahst du auch die Fraun
und sahst die Kinder so, von innen her
getrieben in die Formen ihres Daseins.
Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
und sagte nicht: das bin ich, nein: dies ist.
So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun
und so besitzlos, von so wahrer Armut,
daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.
. . . .

. . . .
Du hast so viel gewußt von alledem
und hast so viel gekonnt, da du so hingingst
für alles offen, wie ein Tag, der anbricht.
Die Frauen leiden: lieben heißt allein sein,
und Künstler ahnen manchmal in der Arbeit,
daß sie verwandeln müssen, wo sie lieben.
Beides begannst du; beides ist in *Dem*,
was jetzt ein Ruhm entstellt, der es dir fortnimmt.
Ach du warst weit von jedem Ruhm. Du warst
unscheinbar; hattest leise deine Schönheit
hineingenommen, wie man eine Fahne
einzieht am grauen Morgen eines Werktags,
und wolltest nichts, als eine lange Arbeit, —
die nicht getan ist: dennoch nicht getan.
. . . .

Rainer Maria Rilke, aus „Requiem für eine Freundin"

DER WANDEL DES KUNSTVERSTÄNDNISSES

Hippolyte Taines „Philosophie der Kunst", ein Buch von 1865, und seitdem das Standard-Werk so vieler Generationen, ist dahingegangen. Seit wann? Ich glaube seit Worringer, aber endgültig wohl seit wir Malraux' „Psychologie der Kunst" haben.[1]

Nichts gegen Taine; es wird immer lehrreich bleiben ihn zu lesen; doch, unter uns, auf ein paar Seiten seines Zeitgenossen Baudelaire findet man mehr Empfindung, Gefühl, oder nenn' ichs Herz für die Kunst, als dort in ganzen Kapiteln. Das macht, daß es die Theorie allein nicht macht. So hübsch es auch wäre, die Intuition spottet der Systematik, und weil in einem Apfelbild von Cézanne mehr Raum ist für Cézanne als für irgend etwas anderes, also auch für eine Abhandlung über die soziologische Funktion des Stillebens, war der Schritt von der Philosophie zur Psychologie der Kunst endlich fällig: eine intellektuelle Mutprobe ersten Ranges. André Malraux hat sie auf sich genommen, und am Ende seines Werkes hat er sie gemeistert; sie — und sich und uns, denn wir sind mit ihm ein gutes Stück weitergekommen, während er vor unseren Augen den Wandel des Kunstverständnisses vollzieht.

Vor unseren Augen: das ist wörtlich zu nehmen; um seine Ansichten zu sagen und um seine Einsichten zu bekräftigen, hat der Verfasser eine Fülle von Material aus dem Gesamtvorrat der Kunstgeschichte der Welt (186 Kupfertiefdruck-Wiedergaben und 36 Farbtafeln) ausgewählt, das den Leser begleitet, beileibe nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern immer gleichgehend mit den Erfordernissen des Textes. Die Tatsache, daß man photographieren und reproduzieren kann, den Zusammenhang fälschen oder auch durch Vergrößerung „lügen" kann, weiterhin, daß man durch verräterisches Zusammenrücken die Epochen belauschen und dem Geheimnis der Stilentwicklung auf die Spur kommen kann — allein diese Tatsache gibt Malraux zu denken. Sein „Imaginäres Museum" betrachtet nichts anderes als die Folgen der Inbesitznahme aller künstlerischen Äußerungen aller Epochen durch alle. Die Sache begann mit den Sammlungen, die sich zu den Museen vergrößerten, und sie endet heute mit dem Griff zur nächsten Illustrierten, wo wir die Venus von Milo für einen Seidenstrumpf werben sehen oder mit dem Griff zur Brieftasche, wo der Kopf des Bamberger Reiters einen Geldschein zieren mag. Von solch' banalen Beispielen abgesehen — die Kunstwerke, die die Menschheit je hervorgebracht hat, von den Höhlenzeichnungen der Eiszeit angefangen — sie sind heute jedermann zugänglich, die Kunstgeschichte ist zu einer „Geschichte des Photographierbaren" geworden. Das imaginäre Museum stellt den Louvre in den Schatten.

Aber bietet uns schon eine Kunstsammlung mittleren Ausmaßes — Stolz des 19. Jahrhunderts — ein „absurdes Konzert dar, darin pausenlos und ohne Ende widersprechende Melodien einander folgen und sich vermengen" — was folgt daraus für das imaginäre Museum, das wohl oder übel unser aller Erbteil geworden ist, dank der unermüdlich produzierenden Reproduziermaschinen?

Malraux weiß darauf nicht eine Antwort, er weiß viele. Zunächst spielt er mit einem Wissen, das um so mehr erstaunt, als es leichthin gesagt wird, wie ein soeben entstandener Aphorismus, und dann fallen ihm außerdem noch wirkliche Aphorismen ein, deren Gedankengänge er, ein verspielter Seitenliniengänger, ein paar Sätze lang verfolgt, um dann verschmitzt und stolz, bis zum nächstenmal, die Hauptstraße einzuschlagen.

Immer wieder beschäftigen ihn in der Malerei solche Vorgänge wie der „Bruch mit der Erfindung", und das „Ende der Phantasie" und gleichgehend damit die „Intellektualisierung", Prozesse, die in der Darstellung eines armseligen Stuhles durch van Gogh Ausdruck finden. Doch wird nicht an diesem Beispiel „das göttliche Vermögen des Menschen, das Kunst heißt" — am besten deutlich? Und Malraux kommt zu einem folgenschweren Schluß: „Die Verwandlung des Museums (also des uns allen zugänglichen ‚imaginären' Museums an Stelle des früheren, begrenzten) — stellt nicht nur die Malerei, sie stellt den ganzen Menschen in Frage."

Man erinnert sich, daß Rilke das gleiche gesagt hat, vor dem Torso eines archäischen Apolls, der ja gleichfalls unserem imaginären Museum angehört: „da ist keine Stelle, die dich nicht sieht, Du mußt dein Leben ändern".

Schade, daß es Malraux versäumt hat, in diesem Zusammenhang einmal jene Reproduktionen aufzuzählen, die seit dem Bestehen des imaginären Museums die Besteller waren. Sage mir, wen Du im Wechselrahmen hast und ich nenne Dir deine Sehnsucht.

Nicht nur unermüdet, sondern mit einer von hundert Anregungen erfrischten Neugier liest man den zweiten Band: „Die künstlerische Gestaltung". Malraux bleibt sich auch hier seinem Einfall und seinen Einfällen treu. Das genügt, obwohl man sich wundert, daß es genügt; wie immer, übrigens, wenn man bei einem Mann von Geist zu Gast ist. Malraux fragt: was ist ein Maler am Beginn seiner Laufbahn? Nun, „ein junger Mann, der sich durch ein paar Bilder, die vor seinem inneren Auge stehen (das ‚imaginäre Museum'!), gebannt fühlt; Bilder, die stark genug sind, ihn von der Welt abzuziehen. Eben deshalb beginnt jedes Künstlerschicksal bei der Imitation ... daß man zum Maler nicht durch den Anblick der schönsten Frau, sondern der schönsten Bilder wird, mindert die innere Leidenschaft überhaupt Maler werden zu wollen, keineswegs ..."



Zugegeben, daß an solch köstlicher Stelle Malraux die Rolle der Imagination überbewertet. Muß man ihm aber nicht recht geben, wenn es im Kernsatz des nächsten Kapitels heißt: „Seitdem die Darstellung als solche unseren Blick nicht mehr trübt, seitdem (— durch das Vorhandensein des imaginären Museums —) Jahrtausende an die Stelle der wenigen mittelmeerischen Jahrhunderte getreten sind... seit diesem Augenblick beginnen wir zu ahnen, daß Darstellung ein Stilmittel ist, nicht Stil ein Darstellungsmittel."
In Taines Philosophie hatte die Intuition keinen Platz; schließlich war ihr Verfasser ein Professor des 19. Jahrhunderts, unzugänglich für unnennbare Geheimnisse. André Malraux hat Übung im Umgang mit ihnen; als Dichter hat er der Kunstwissenschaft ein Werk geschenkt, das weit über ihre Literatur hinausgeht. Die Aufgeschlossenen werden es lesen wollen, die kleinmütigen Vertreter ihres Faches werden es lesen müssen, denn die Kunst steht dort, wohin Malraux sie gestellt hat, seit es dieses Buch gibt.

Ernst Johann

---

[1] André Malraux, Psychologie der Kunst. Bd. I: Das imaginäre Museum. Bd. II: Die künstlerische Gestaltung. Aus dem Französischen übertragen von Jan Lauts. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden. Gebunden je DM 36,–
Die Farbtafeln auf den Seiten 3 und 59 dieses Heftes sind dem zweiten Band des Werkes von Malraux entnommen.



EMY ROEDER, PORTRÄT H. PURRMANN
Bronze, 1940/50

WIEDERSEHEN MIT HANS PURRMANN

Purrmann ist siebzig geworden. In aller Stille hat sein Werk nun eine meisterliche Reife erlangt, die beglückend ist. Eine Ausstellung von 150 Arbeiten, die gegenwärtig durch verschiedene Städte der Westzone wandert, gibt Aufschluß über sein Schaffen von 1906 bis zur Gegenwart.
Kam man in München von den Bildern Kokoschkas, die mit denen Purrmanns im Haus der Kunst unter einem Dach vereinigt waren, so schien es, als betrete man ein stilleres, gesicherteres Reich von fast lateinischer Klarheit. Purrmanns Bilder sind ein freudiger Hymnus an die Schönheit dieser Erde, die bei ihm noch voller Glück und Ordnung ist, und in der man wenig spürt von dem apokalyptischen Grundgefühl unseres Jahrhunderts, von der Lebensangst, dem oft hoffnungslosen Ausgesetztsein seiner Menschen — Erscheinungen, die schon in den frühen Bildern Kokoschkas, in noch gesicherten Zeiten, immer wieder mit so visionärer Kraft schaubar gemacht sind, und die erst in seinem Alterswerk so überraschend einer gelösteren Daseinsfreude weichen.
Purrmann hat immer wieder die arkadische Herrrlichkeit der südlichen Landschaft geschildert, immer wieder begegnen die Namen Siena, Sorrent, Porto d'Ischia, Florenz, Montagnola. Die Welt dieser Bilder scheint schicksalslos, während es auch in Kokoschkas späten lichtfunkelnden Landschaften oft ist, als seien sie wie im Fieber kurz vor einem Erdbeben gemalt, in der bangen Sekunde, in der die Natur vor ahnender Angst den Atem anhält.
1906 kam Purrmann nach Paris um Manet zu suchen — er fand Matisse, der ihm Lehrer und Freund wurde. Er gehörte zum Künstlerkreis des Café du Dôme und die Stadt hat an ihm ihre wunderbare Kraft der Verwandlung bewährt. Nach 1914 lebte er in Deutschland, meist am Bodensee, 1935 zog er nach Florenz, wo er der Villa Romana, der Stiftung des Deutschen Künstlerbundes, vorstand. Seit Ende des Zweiten Weltkrieges wohnt er über dem Luganer See im Tessin, in jener großformigen, lichterfüllten Landschaft, die seinem Lebensgefühl und seiner klar gebauten Bildform so verwandt erscheint.
Einige der frühen Bilder Purrmanns schauen aus wie gute Bonnards; wie dieser liebt er das Intime des Interieurs. Die zwingende Einheit des Bildes, die Pracht und Kultiviertheit seiner leuchtenden, klaren Farben erinnern nicht selten an Matisse, aber die Kraft mit der er den Raum gestaltet und sein tiefes Naturempfinden sind ganz deutsch. Hinter seinen Bildnissen, die bei Matisse zu kostbarem aber entseeltem Ornament werden, ist der Mensch in seiner ganzen Sinnfülle gegenwärtig.

Franz Winzinger



HANS PURRMANN BLICK AUF FLORENZ



HANS PURRMANN STILLEBEN

HENRI MATISSE BLÜHENDER EFEU



HENRI MATISSE PRUNIER VERT



GEORGES BRAQUE DRAP MAUVE

AUSSTELLUNGEN

. . . vor zwei Tagen erhielt ich Ihren Brief mit der Bitte, einmal etwas über das Kunstleben in New York zu schreiben. Sie haben insofern Glück, als gerade eine wesentliche Ausstellung eröffnet wurde: Das Haus Knoedler, das 1945 auch eine Kollektiv-Ausstellung von meinen Bildern machte, zeigt Impressionisten. Sie wissen ja, Knoedler ist top! Um dieser Ausstellung eine besondere Bedeutung zu geben, haben drei große Sammler ihre Kunstschätze für einige Wochen dem Hause Knoedler anvertraut. Die Sammler sind Mr. und Mrs. Lasker, Mrs. Milicent Rogers und die Prinzessin Troubetzkoy (Barbara Hutton). Die meisten dieser Gemälde sind bei den Künstlern selbst erworben und seitdem kaum wieder jemals gezeigt worden.
Ich bin in Berlin seinerzeit mit dem Impressionismus aufgewachsen, also in der Zeit seines ersten erfolgreichen Durchbruchs, stehe also hier vor keinen problematischen Bildern. Ich sehe anerkannte, von Meisterhand gemalte schöne Bilder. Zusammengefaßt wie hier, strömen sie alle kultivierte Lebensfreude aus und sind ein friedliches Augenlabsal. Wie sehr befinden sie sich im Gegensatz zu den Problemen der heutigen Gestaltung! — Von Bild zu Bild gehend, erstaune ich darüber, wie sehr doch die Hand eines jeden dieser Meister erkenntlich ist, obwohl man heute das Gefühl haben könnte, sie alle hätten sich derselben Farbskala bedient. Auch staune ich darüber, wie sehr sich jeder einzelne von ihnen im Laufe seines Lebens geändert hat, wiewohl sie nicht umgewechselt haben und ihrer Linie, d. h. sich selbst treu blieben.
Ich betrachte lange Henri Matisse, der, 1869 geboren, noch heute den Pinsel schwingt. Sein Gemälde „Blühender Epheu" (Bes. Mr. Lasker) ist auf silbrigweißem Hintergrund zeichnerisch geordnet. Das Bild an der Wand links und die kleine Tasse rechts sind von dem gleichen dichten Blau, etwa so, als wäre ins Blau ein wenig Trübung geflossen und gäbe ihm eine schöne Festigkeit. Diese beiden blauen Akzente stützen den Bau der Farben. Die Tischplatte ist helles Ocker. Die dunkelgrünen Blätter wirken wie Ornamente, und die hellgrünen sind von einem feinen Pinsel sehr flüssig mit leichtem Schwarz umzeichnet und beinahe transparent. Der Teller links ist überhaupt nur in der leeren Leinwand stehengelassen. Das ganze Gemälde war leicht aufgezeichnet. Die Vorzeichnung kann man jetzt noch sehen. — Auf der Wand gegenüber hängt ein Matisse vom Jahre 1948. „Prunier vert" heißt das Bild (Bes. Mr. Lasker). Hier ist Matisse weit feuriger als auf dem anderen Bild, das sieben Jahre älter ist. Jetzt hat er keine Ruhe mehr, sich mit der auch noch so flüchtigen Aufzeichnung aufzuhalten. Er stürzt nur so drauflos und ist dem Leben nahe, als läge sein Pulsschlag im Pinsel. Die Farben sind stark. Tischplatte wie Kleid des Mädchens sind brennendes Rot. Die Mandelblüten sind keine Ornamente, sie stehen fest im grauen irdenen Gefäß und

sprühen in leuchtendem, ungemischtem Rosa. Der Hintergrund tiefes Grün mit schwarzem Blattwerk. Das Mädchen hat kein eingezeichnetes Gesicht. So viel Zeit haben wir für dergleichen nicht mehr. Man sieht es ja sowieso an der leuchtenden goldhellen Gesichtsfarbe und am feinen Oval, daß es ein junges Ding ist. Ein kleines Bild von Manet ist da aus dem Jahre 1878 (Bes. Mr. Lasker). Es ist ein feines Porträt der Schauspielerin Méry Laurant als Violetta. Ich hatte den Eindruck, als wäre der gelbbräunliche Handschuh, das Jackett und ebenso der Schleier mit Pastellfarbe hingesetzt.
Da sind drei Picassos: eine Frau mit weißer Mantille von 1901/02. Die Farben sind alle bis auf das Weiß in verschiedenen Skalen eines weichen Grün gehalten, das im Kleid zu tiefem Dunkelgrün wird. Alles ist sehr pastos auf eine grobkörnige Leinwand aufgetragen. Das zweite Bild, „Juan les Pins", ist von 1937 (Bes. Lasker), da liegen also 36 Jahre dazwischen. Und wie sind sie genutzt worden! Die ungemischten Rots im Vordergrund, die Blaus und Schwarz sind sich stützende Abkürzungen einer eindrucksvollen Naturvision, sind meilenweit entfernt von den zart abgewogenen Valeurs des älteren Bildes. Das dritte ist so, wie Picasso heute malt. Das kennen Sie ja. Von Rouault finde ich eine kleine Hafenlandschaft von 1930, die mir wegen ihrer starken Fernwirkung auffällt. Ich gehe vorüber an Gauguin, Bonnard, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Degas und stehe immer wieder voll Entzücken vor einem Braque von 1936: „Drap Mauve" (Bes. Lasker). Das Bild hat eine Wand ganz für sich allein. Ein graues Weiß ist der Untergrund, voller Musikalität. Bei der blauen Mandoline links und im kleinen Tuch unter den mattgelben Zitronen rechts verdunkelt es sich ein wenig. Und auch im Hintergrund des Paneel. Nur ein einziges tiefdunkles Rot ist im Mittelpunkt des Bildes in der Weinflasche. Die Komposition des Werkes ist wie eine Sprengung. Aber das, was fortzufliegen droht, ist — unsichtbar — musterhaft gebunden. Mir ist es das liebste Werk der schönen Ausstellung.
Neben Knoedler haben wir auch noch andere gute Galerien. Da ist noch Rosenberg und Wildenstein, die alle auch Niederlassungen in Europa haben. Und dann viele andere Galerien mit ganz modernen Tendenzen (Modern! ein so albernes Wort, nicht wahr?), so die Buchholz Gallery (Curt Valentin). C. V. ist die Galerie hier für zeitgemäße moderne Kunst. Er ist im übrigen ein Freund von mir. Großen Eindruck macht die Moore-Ausstellung, die Curt Valentin zeigt. Wie breit und reich die Kunst von Moore ist: diese gefühlstiefe Madonna in Northamton, die Sie in „Ars Sacra" zeigen, hier in der Ausstellung die anmutigen, bewegten kleinen Bronzefiguren und die gewaltigen, monumentalen Abstraktionen.
Nicht vorbeigehen kann man natürlich an dem „Museum of Modern Art". In der 53. Straße in New York stehen meist ältere Häuser und eng dazwischen, aus Stahl und Glas ge-



PABLO PICASSO FRAU



HENRY MOORE FAMILIENGRUPPE



PABLO PICASSO JUAN LES PINS



baut, dieses Museum, eine Schöpfung von Philip J. Goodwin. Das erste große Gemälde, das den Eintretenden begrüßt, ist von Picasso „Die Musikanten". Gleich zur Rechten schließen sich die Säle an, in denen die Neuerwerbungen des Museums gezeigt werden: eines der letzten Selbstporträts von Lovis Corinth (1924), ein Kandinsky, ein schöner Kirchner und ein Dufy. Im zweiten Saal fiel mir ein „Stilleben mit Fisch" von dem jungen Franzosen Bernard Buffet auf. Dort hängt auch eine seltsame Konstruktion des amerikanischen Surrealisten Joseph Cornell „Central Park Carroussel", aus allen möglichen Materialien zusammengesetzt. Der dritte Saal gehört allein der großen „Familiengruppe" in Bronze von Henry Moore, eine seiner letzten monumentalen Arbeiten, 1945—49 entstanden.

Der Direktor des Museums, Dr. Alfred Barr, und die Kuratorin, Miss Dorothy Miller, begrüßten mich und meinen Sohn Thomas bei dem Presseempfang aus Anlaß dieser Ausstellung sehr herzlich und äußerten wiederholt, wie sehr es sie freue, ein so besonders wesentliches Werk von Lovis Corinth zu besitzen.

Charlotte Berend-Corinth

EINE PROBLEMATISCHE PHASE AMERIKANISCHER MUSEUMSARBEIT

In der amerikanischen Psychologie liegt ein starker Zug zur Bildung. Er geht aus dem einfachen Bewußtsein hervor, daß es an Bildung mangelt. Der Bildung wird die Rolle zugeschoben, das Volk in einer demokratischen Gesellschaft so zu erziehen, daß es befähigt ist, sein Schicksal und das des Landes zu lenken.

So standen, als man vor 75 Jahren daran ging, in vielen Städten Kunstmuseen zu gründen, nicht der Kunstgenuß und die Freude am Kunstwerk obenan, sondern eben die Bildungsidee in verschiedenen Formen. Und oft auch der bloße Nützlichkeitsgedanke, daß die Kunst der Industrie als Vorbild dienen könne.

Neben den öffentlichen Museen entstanden die großen Sammlungen der Millionäre, jedoch auf ganz anderer Basis. Hier waren in den meisten Fällen Geldanlage und Prunksucht die zugrundeliegenden Motive, selten von wirklichem Verständnis und von Liebe zur Kunst begleitet. Durch die Abhängigkeit, in die die Museen bald zu diesen privaten Sammlern gerieten, wurden auch ihre Bildungsideale durch die Ideale der Geldleute in den Hintergrund gedrängt. Erst in den letzten zehn Jahren, seitdem die Museen in vielen Fällen die Erbschaften der privaten Kunstsammlungen erhielten und damit eine gewisse Unabhängigkeit erreichten, besinnt man sich wieder auf die ursprünglichen Ziele. Seitdem entwickelt sich das amerikanische Museum (dabei ist man sich bewußt, daß man in den Gegensatz zu den meisten europäischen Museen tritt) immer mehr zu einer aktiven Lehr- und Bildungsanstalt. Man hat heute in den meisten Museen eine besondere Lehrabteilung eingerichtet, die — seltsame Situation — neben den kuratorischen Abteilungen mit ihrer Sammler- und Forschertätigkeit getrennt herläuft. Dies führt dazu, daß die „Lehrer", da sie zumeist keine Spezialisten sind und das ganze Gebiet der Kunst in ihren Vorträgen darstellen müssen, ihre Kenntnisse nur aus zweiter Hand haben. So nimmt die Lehrtätigkeit eine sonderbare Form an: die Vorträge geben sich in den wenigsten Fällen mit Kunst im eigentlichen Sinne ab, sondern stützen sich auf Anekdoten, Legenden und die Geschichte der Kunstwerke. Wiewohl die Darstellungsweise eine große Anzahl der Hörer befriedigt, ist von Kunstbildung im strengen Sinn nicht zu reden.

Es gibt wohl kaum ein Museum, das seiner Tätigkeit eine richtunggebende Idee zugrundelegt. Fast überall herrscht opportunistische Tätigkeit, von den Ereignissen und Schwankungen des Tages bestimmt. Das hat mit dazu beigetragen, daß man die Bildungsaufgabe des Museums auch in Gebiete trägt, die außerhalb des Museums selbst liegen, so vor allem in die Schule. Nun ist es aber nicht so, daß der Lehrkörper des Museums die Schule in dem Sinne ergänzt, daß er die Schüler über Kunst unterrichtet, sondern diese Arbeit ist fast ausschließlich zur Unterstützung der Schulfächer wie Geschichte, Geographie, Religion und dergl. gedacht. Man illustriert sozusagen den Stoff dieser Fächer mit Kunst, statt Kunst selbst, in ihrem eigenen Reich, dar-

zustellen. Man macht also aus der Kunst eine Dienstmagd für andere Wissensgebiete und enthebt nur den Fachlehrer der Aufgabe (und damit auch der dafür notwendigen Bildung), die Kunst einer Epoche mit in seine Darstellung einzuschließen. Statt einer besseren Vorbereitung des Lehrkörpers verwässert man die Funktionen des Museums mit anderen Zielen.

Wir dürfen annehmen, daß die Idee des Museums als einer Lehr- oder Bildungsanstalt eine richtige und bleibende ist. Dann aber sollte man sich ihr auch konsequent verpflichtet fühlen. Der Direktor des Museums müßte ein Pädagoge im besten Sinn des Wortes sein, der die gesamte Tätigkeit des Museums vom Standpunkt der Kunsterziehung und der Bildung des Volkes aus leitet, ohne jedoch dabei die kuratorischen Abteilungen langsam absterben zu lassen. Vielmehr sollten diese die Lehrtätigkeit auf ihrem eigenen Gebiet übernehmen.

Dazu bedarf es jedoch einer Reorientierung der Ausbildungsmethoden des Museumsnachwuchses, der heute nur an wenigen Universitäten studieren kann, nämlich in Harvard, New York und Chicago. Die Ausbildung an diesen Instituten macht aus den jungen Leuten wohl Connaisseure, Forscher und Administratoren, aber die Bildungsidee und alle mit ihr verbundenen Probleme, die für das amerikanische Museum heute so brennend sind, werden dort nicht einmal angeschnitten. — Darüber hinaus bedarf es einer Ergänzung unseres ganzen Erziehungssystems. Wir haben heute — seit der Renaissance gänzlich auf das Wort und auf faktisches Wissen eingestellt — die Beschäftigung mit den Dingen selbst fast ganz aus dem Auge verloren. Hier liegt einer der Gründe für unsere innere Verarmung und mangelnde Anpassungsfähigkeit. Gelänge es uns, durch eine Neuorientierung des Erziehungssystems von vornherein, von frühester Kindheit an, Gefühl und Blick für Farben, Form und Stoff ebenso zu schulen wie das Wissen um Zahl und Schrift, dann erst würde eine Kunstbildung des Volkes, sei nun durch Schule oder Museum, zu einer praktischen Möglichkeit.

Dann würde nicht nur das Publikum erst aufnahmefähig gemacht werden, sondern auch die Kunst würde dann nicht mehr eine gänzlich fremde Welt sein. Grundschullehrer und Hochschullehrer würden sie dann mit Selbstverständlichkeit als Teilaspekt ihres eigenen Faches betrachten, die Kunst würde in den normalen Erziehungsprozeß miteinbezogen und könnte so in das Bewußtsein des Volkes eindringen. Gelänge uns eine solche allgemeine Bereicherung des kulturellen Bewußtseins in weiten Volksschichten, so wäre es auch dem Museumsfachmann leichter gemacht, Kunst als Kunst zu sehen, als eine Erscheinung, die den Menschen in erster Linie gefühlsmäßig bereichert. Auch er wäre dann nicht mehr gezwungen, Kunst als eine kalte geschichtliche Erscheinung darzustellen, deren Hauptwerk darin gesehen wird, Illustration zum profanen Geschehen zu sein.

Herwin Schäfer, Newton Centre, Mass.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Der Abdruck der in diesem Heft vereinigten Gedichte, Briefstellen und Äußerungen Rilkes erfolgte mit freundlicher Erlaubnis des Insel-Verlages, Wiesbaden.

Der Leitung des Insel-Verlages sei an dieser Stelle dafür unser besonderer Dank ausgesprochen. Der gleiche Dank gilt Frau Clara Westhoff-Rilke und Frau Ruth Fritzsche sowie Herrn Professor Rannit, mit deren Erlaubnis wir Material aus dem Nachlaß Rilkes, aus dem Weimarer Rilke-Archiv abbilden konnten oder die uns schwer zugängliche Abbildungsvorlagen übermittelten.

*

Die erste südamerikanische Biennale, die vor kurzem im Museum der modernen Kunst in Sao Paulo stattfand, umfaßte alle Länder der westlichen Hemisphäre. Der Maler Willi Baumeister und der Bildhauer Hans Uhlmann erhielten Preise.

Farbige Architektur forderte Prof. Alfred Weber, Heidelberg, in einem Vortrag im Süddeutschen Rundfunk. Neue Phantasieformen müßten seelische Schwingungen fühlbar machen. Bekanntlich hat auch der Führer der modernen Architektur in Holland, J. J. P. Oud, erklärt, der wahre Wert der Architektur liege darin, daß sie Gefühlsmomente zwischen Menschen vermittle.

Die „Freie Vereinigung für moderne Kunst" wurde im Herbst



FERNAND LEGER FARBLITHOGRAPHIE
Jahresgabe der „Freien Vereinigung für moderne Kunst", Freiburg i. B.

1949 in Freiburg gegründet. (Adresse: Salzstr. 32, Postscheck Freiburg Nr. 7456, Jahresbeitrag 20,— DM; für Kunstschaffende, Studierende, Schüler und Personen, die sich in Berufsausbildung befinden, 10,— DM.) Ihre Bestrebungen sind, moderne Kunst durch geeignete Veranstaltungen, vor allem durch Ausstellungen zu fördern. Der internationale freie Kulturaustausch ist ihr besonderes Anliegen.
Die Gesellschaft hat in den letzten Jahren mehrere Vorträge veranstaltet und sich an den Gemäldeausstellungen von Rouault und Kirchner beteiligt. Für diesen Winter ist ein Vortrag von Dr. Hans Curjel, Zürich geplant. Im November wird im Rahmen der Mitgliederversammlung ein Konzert stattfinden, das unter Mitwirkung von Gustav Scheck, Carl Seemann und Atis Teichmanis dem Werke von Wolfgang Fortner gewidmet ist. Der Komponist wird selbst sprechen.
Für das Jahr 1950 hat die Freie Vereinigung für moderne Kunst die hier abgebildete Lithographie in vier Farben von Fernand Léger an die Mitglieder als Jahresgabe verteilen können. Léger hat sie eigens für die Vereinigung gemacht. Einige Blätter stehen noch zur Verfügung.
In diesem Jahr hat ein kleiner Wettbewerb für die Jahresgabe stattgefunden, zu dem 9 deutsche Künstler aufgefordert wurden. Es wird noch vor Weihnachten eine farbige Graphik eines anerkannten und zweier junger Künstler jedem Mitglied zur Wahl gestellt.

DIE TOTEN

Karl Scheffler starb am 25. Oktober in Überlingen, wenige Monate nach Vollendung seines 82. Lebensjahres. Er wurde am 27. Februar 1869 in Hamburg als Sohn eines Handwerkers geboren. Über seinen Weg vom Malerlehrling und Zeichner in einer Tapetenfabrik zum Kunstschriftsteller berichtet er in der autobiographischen Erzählung „Der junge Tobias" (1927). Einen Rückblick auf seine Tätigkeit als Leiter der Zeitschrift „Kunst und Künstler" (Bruno Cassirer, Berlin) in den Jahren 1906 bis 1933 gibt sein 1946 erschienenes Erinnerungsbuch „Die fetten und die mageren Jahre". Der deutsche Impressionismus, besonders Liebermann und Slevogt, fanden in Karl Scheffler einen streitbaren Vorkämpfer. Unter den zahlreichen Büchern dieses fruchtbaren Schriftstellers seien hervorgehoben: „Italien" (1913), eine eigenwillige Auseinandersetzung mit dem „Geist" der italienischen Kunst, den Scheffler als nordisch fühlender Mensch ablehnt; seine grundlegende Monographie „Adolf Menzel" (1915) und sein „Geist der Gotik" (1917), das begeisterte Zustimmung bei einer bereits expressionistisch aufgewühlten Leserschaft fand. Scheffler selbst stand aber dem Expressionismus wie allen nachimpressionistischen Richtungen feindlich gegenüber. Zu den bei Woldemar Klein erschienenen „Meisterwerken französischer Impressionisten" (1937) hat er eine ausgezeichnete Einführung geschrieben.

*

Fritz Levedag, geboren am 15. Mai 1899 in Münster i. W., starb Ende Oktober in Ringenberg bei Wesel, erst 52 Jahre alt. Auf merkwürdigen Umwegen und gegen das schroffe Nein seines Vaters, eines Handwerks- und Gildemeisters, gelangte er zur Kunst. Er zählte bereits 24 Jahre, als er zum erstenmal eine Privatzeichenschule (München) besuchte. An der Kunstakademie in Düsseldorf widmete er sich von 1924 bis 1926 vor allem dem Aktzeichnen und hörte außerdem anatomische und kunstgeschichtliche Vorlesungen. Seine weitere Ausbildung verdankt er dem Dessauer Bauhaus. Gropius beschäftigte den mittellosen Studenten in seinem Bauatelier. Nebenbei gefertige malerische Arbeiten kamen Paul Klee zu Gesicht, der den Anfänger ermutigte, in dieser Richtung weiterzuarbeiten. 1930/31 lebte Levedag als freier Maler in Berlin. Herwarth Walden stellte Arbeiten von ihm im „Sturm" aus. Dann Übersiedlung nach Münster. Ausstellungen in Münster, Dortmund und Essen fanden widerspruchsvolle Aufnahme. Eine Ausstellung im Folkwang-Museum 1933 wurde von den Nazis geschlossen. 1934 ging Levedag nach Paris. Weitere Stationen: ab 1937 gezwungenermaßen wieder als Architekt tätig. 1939 zum Kriegsdienst eingezogen. 1943 entlassen. Ab 1945 wieder Maler. 1947 Ausstellungen in Bern und bei Otto Rohlfs in Braunschweig. Über sein Schaffen schrieb Anton Henze im „Kunstwerk", IV. Jahrgang, Heft 8/9.



